

علامات على طريق المسرح التعبيري

جمع وترجمة عبد الغفار مكاوي

علامات على طريق المسرح التعبيري

تأليف
برتولد برشت وآخرين

جمع وترجمة
عبد الغفار مكاوي



علامات على طريق المسرح التعبيري

برتولد برشت وآخرون

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٨ ٣١٥١ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الألمانية في تواريخ متعددة.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٨٤.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

تقديم

الإنسان، عبر …
علامات على طريق المسرح التعبيري

رخاء اقتصادي، تقدُّم، تطوُّر في الصناعة إلى حدٍّ يهدد باستبعاد الآلة للإنسان، غرور النَّزعة العلمية والوضعية، ازدحام المدينة الكبيرة وضياع الفرد الوحيد فيها، مجتمع المال والتجارة والنِّفاق والمنفعة والطُّمأنينة، البرجوازية الكاذبة، الظلم الاجتماعي الذي يسحق العمال والفقراء، ثم الحرب العالمية الأولى بكل أهوالها وتجاربها المُرَّة المظلمة؛ ذلك هو الجو الذي دوَّت فيه صرخة التعبيريين واحتجاجهم العاطفي النبيل، لكن عمر الصرخات قصيرٌ، والصوت المحتج — مهما يلمس القلوب ويُسيل الدموع — لا يلبث أن يتبدد في ضباب الغموض أو صحراء المطلق أو متاهة الكلمات، ما لم يرتبط بفكر واضح وهدف محدد؛ لذلك سرعان ما ذبلت التعبيرية التي تمخَّضت عن أزمة طويلة في الروح الأوروبي والضمير الأوروبي، فقد ولدت حوالي سنة ١٩١٠م ولفَظَت أنفاسها الأخيرة حوالي سنة ١٩٢٥م. تركت وراءها أعمالًا عديدةً في الشعر والقصة والمسرح خيَّم على معظمها النسيان، وأسماء لا تكاد تُحصى كادت أن تختفيَ حتى من كتب تاريخ الأدب، ولم يبقَ منها إلا هذا البستان الموحش الجميل الذي أرجو أن تصحبني في هذه الجولة القصيرة فيه.

لكن ما هي التعبيرية؟

هي اصطلاح يدل على حركة فنية واسعة لا تقتصر على الأدب وحده، بل تشتمل الموسيقى والرسم والرقص والمسرح. ونخطئ لو تصوَّرنا أنه يقتصر على الأدب الألماني أو أن الألمان

هم الذين أوجدوه من العدم؛ فالواقع أنه إجابةٌ ألمانيةٌ على سؤال أوروبي عام، والواقع أيضًا أنه يشير إلى جوٍّ عامٍّ مشترك، وأن الأدباء أنفسهم لم يضعوه، بل وضعه نقاد الفن والرسم الجديد لتمييزه عن الرسم التأثيري أو الانطباع الشائع في ذلك الحين، وتلقَّفه الشعراء والفنانون الساخطون، ووجدوا أنه ينطبق على نزعتهم الجديدة؛ نزعة التعبير عن الإنسانية الجديدة التي وضعوها في مركز فَهْمهم للفن. ويكفي أن نذكر أسماء كاندفسكي وكوكوشكا وباول كليه وفرانز مارك وجماعتَي «الجسر»، و«الفارس الأزرق» في الرسم. وشونبرج في الموسيقى، وتراكل وهايم وبن وشتادلر في الشعر، وكافكا ودوبلن وموزيل وفرانز فيرفل — في مراحل تطوُّرهم الأولى على الأقل — في القصة والرواية، وجورج كايزر وهازنكليفر وإرنست تولر وشتيرنهايم وزورجه ورينهارد جيرنج في المسرح، وغيرهم وغيرهم من الأسماء العديدة التي طواها النسيان.

كانت التعبيريةُ صرخةَ احتجاج كما قلت، أعلنَتها طليعةُ الشباب الساخط على القِيَم الاجتماعية والسياسية والروحية السائدة في أوائل هذا القرن. وراحوا يُبشِّرون بإنسانيةٍ جديدة ومجتمعٍ جديد؛ إنسانيةٍ ترعى الأخوةَ والمحبَّة بين البشر، مجتمعٍ يختفي منه الظلم والقتل والاضطهاد. وكانت من ناحية أخرى صرخة احتجاج على مدرستين كانت لهما الغَلَبة في ذلك الحين: «الطبيعة» التي تحاول أن تنسخ الواقع وتزعم أنها تصور الحياة تصويرًا دقيقًا يلائم آخر التطورات العلمية والطبيعية وقوانين الوراثة والبيئة (وقد تجلَّت مثلًا في أعمال أرنو هولس ويوهانس شيلاف)، و«الرمزية أو التأثيرية» التي راحت تتعبد مثل الجمال الخالص والشكل الكامل وتميل بالضرورة للغموض والأسرار التي ترتفع بأصحابها إلى معارج التصوف، وتمجد القيم الفنية الأرستقراطية المتعالية التي تُحلِّق بها في أجواء بعيدة عن قسوة الواقع وظلم السياسة وتخلُّف المجتمع (وقد اتضحت مثلًا في أعمال رلكه وستيفان جورجه وهوفمنستال).

جاء الجيل الغاضب — وليست الكلمة حديثة كما قد يظن البعض — الذي سئم الطبيعيين وضيَّق أفقهم وسطحيتهم وكره حساسية الرمزيين وتعاليهم عن مشكلات الواقع والسياسة وعذاب الإنسان المُهان، وأعلنوها ثورةً لم تقف كما قلت عند حدود الأدب والفن، بل أصبحت ثورةً سياسية واجتماعية تنادي بقيم جديدة وتبشر بإنسانية جديدة. ثورة حالمة تبحث عن المطلق في معظم الأحيان، وترتبط في بعض الأحيان بنظام أو فكر محدد، ولكنها تظل ثورة عاطفية وشاعرية في كل الأحوال.

بلغَت الأزمة ذروتها في أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها. فقد أطلقت هذه الحرب وحوشَ الدمار من أغلالها. عمَّ الخراب وسالت الدماء وغطت الجثث والأشلاء كل مكان. وانهارت قيم الحضارة التي جاهد الإنسان في حمايتها وتجديدها. وانهار كذلك الإنسان المتحضر وانهارت معه الدولة والنظام الاقتصادي. وبدأت الأسئلة الحاسمة التي تُثار عادةً بعد الأزمات الكبرى تشغل الأذهان؛ أسئلة عن معنى الإنسان ومصيره، عن غاية المجتمع وهدف الحياة. لم يعد أحد يسأل عن الإنسان المتحضر، بل عن الإنسان نفسه من حيث هو إنسان. لم يَعُد أحد يشغل نفسه بالأدب الرفيع، بل بالأدب بوصفه تعبيرًا عن الإنسان الذي عثر على نفسه بعد صدمة الحرب والانهيار. لنضع إذن الإنسان المعبر عن نفسه في مركز هذا الأدب التعبيري، وليكن هو الإنسان «الكوني» المرتبط بالكل والملتزم كذلك بالكل. لن تشغله الآن — كما شغلت سلَفه الرومانتيكي — جراح قلبه وآلام عزلته وغربته في هذا الكون، بل سيعذبه تحكُّم القوى المعادية، ولم يعد هذا الإنسان جزءًا من الطبيعة، يخضع لقوانين العليَّة التي تخضع لها – كما صوَّرته الطبيعة – بل كائنًا تستذله سلطة أخرى خلقها بإرادته – سلطة العلم الحديث والمدنية الحديثة والتكنيك الحديث. إن الجهاز الذي أوجده أصبح الآن يسيطر عليه ويجرده من إنسانيته. والاقتصاد الرأسمالي يجيعُه ويُفقره. والدولة العسكرية تزجُّ به في شقاء الحرب. وليس أمامه الآن إلا أن يجدد نفسه بالثورة، والثورة هي التعبير عن التمرُّد على القوى التي تُجرِّده من إنسانيته؛ أي التعبير عن الإنسان الجديد الذي يرفض كل سُلطة (حتى سلطة الآباء، فقد ظل الصراع بين الأبناء والآباء أحد الموضوعات الرئيسية في أدب التعبيريين). ليكن الإنسان إذن هو الكائن القادر على الحب؛ حب أخيه الإنسان، وحب الطبيعة، وحب الله في أرفع أو أدنى مخلوقاته. وليبحث الأديب المعبر عن هذا الإنسان عن فنٍّ جديدٍ (تمتد جذوره في الفن القوطي والباروك وترانيم المتصوفين على مر العصور)، فنٍّ حيٍّ، متحركٍ، متدفقٍ بالعاطفة والشعر والغناء. وليسِر هذا الفن أيضًا في طريقه فيخلق لنفسه أسلوبًا جديدًا يتميز بالتجريد والتكثيف والاقتصار على كل ما هو جوهريٌّ وأساسيٌّ، وليُثبت مقدرته أيضًا في مجال الدراما، وليبعث في المسرح حياةً جديدة.

لنقف الآن وقفةً قصيرةً نتدبر فيها عَلاقة التعبيرية بالمسرح. وسيعفيني القارئ بغير شكٍّ من تقديم تاريخ لحركتها المسرحية في مراحلها المختلفة، فلهذا مكانه في كتب تاريخ الأدب وتاريخ المسرح. ولن ينتظر مني أيضًا أن أعرض عليه الأعمال البارزة فيها، فالمجال لا

يتسع لشيءٍ من هذا، ولا أن أحدثه عن أعلامها؛ لأن معظمهم (مثل جورج كايزر وكارل شتيرنهايم) قد كتبوا أنضج أعمالهم وأدقها من ناحية البناء والتصميم بعد أن تجاوزوا المرحلة التعبيرية من حياتهم. أضف إلى هذا أن التعبيريين قد قدَّموا أجمل عطائهم في الشعر، وأقله في القصة وأخصبه في المسرح؛ ولذلك فلن أستطيع أن أعِد القارئ بأكثر من لمحةٍ خاطفةٍ عن موقفهم من الدراما قبل الحديث بشيءٍ قليلٍ من التفصيل عن بعض كتَّابهم ومسرحياتهم المبكرة.

لا بد — من باب الإنصاف — أن نقول إن التعبيرية كمذهب في الفن والحياة تنقصها العَلاقة الحميمة التي كانت تصل الطبيعية بالدراما، فهي لا تقدم لنا الإنسان الذي تسيطر عليه قوةٌ أكبر منه وتدفعه للعذاب والفشل والسقوط، بل تريد أن تُقدِّم الإنسان المطلق المتحرر من كل قوة وكل سلطان. إن كل بياناتها وبرامجها النظرية والفكرية تُحتِّم عليها أن تبين انتصار الإنسان، وهزيمة القوى المعادية له. وهي لا تتجه إلى الدراما كشكلٍ فنيٍّ تريد أن تصلحه أو تحقق فيه أسلوبًا بعينه، بل كوعاء يحتوي أشواقها، ومجالٍ تعبر فيه عن انتصار الإنسان الجديد على أعدائه؛ ولذلك يصبح البطل الدرامي هو الذي يمثل هذا الإنسان الجديد الذي يتحدى كلَّ قوة وكلَّ نظام ينافي الروح الإنسانية. هذه القوة هي النظام القائم الذي يحيا فيه، وهذا النظام يتمثل في الدولة وسُلطتها المطلقة التي تحطمه بجهازها البيروقراطي المخيف، وجهازها العسكري المتوحش. وهذه الدولة نفسها لا تملك السيادة على نفسها، وإنما تستعبدها إرادة السلطة الحديثة التي تتمثل في الصناعات الكبرى ورأس المال. هكذا تظهر الدولة في ثلاثية فرتس فون أنروه (١٨٨٥م–؟) المسرحية (التي كتب الجزأين الأول والثاني منها في مسرحيته «جيل» و«ميدان»، ولم يكتب الجزء الأخير حتى الآن) كقوةٍ تعمل على إشعال الحرب أو كصنمٍ حكوميٍّ هائل يعبده أعداء الإنسان الذين يضحون بأخوتهم في أتونها. كما تظهر في مسرحيتين شهيرتين هما غاز «١»، وغاز «٢» لجورج كايزر (١٨٧٨م–١٩٤٥م) كأداة للصناعة الضخمة التي حولت الإنسان إلى «إنسان آلي»، وعند إرنست تولر (١٨٩٣م–١٩٢٩م) كدولة استعمارية تخيب أمل المثالي الشاب الذي راح يبحث فيها عن مجتمعٍ إنسانيٍّ حقٍّ (كما في مسرحية التحول).

ومع ذلك فليست الدولة والعالم الصناعي الرأسمالي والإنسان أشياءَ مختلفةً عن بعضها البعض؛ لأن العالم الحديث هو التعبير عن الإنسان الذي تحكمت فيه المادة فأتاحت للقوى غير الإنسانية أن تخرب روحه وتتغلغل في كل جوانب حياته. لقد أصبح البرجوازي الذي يزهو بكرشه الضخم وملبسه الفخم هو السيد الآمر المسيطر. إن الحياة

العملية والوجود المادي هما الشيء الوحيد الذي يعنيه، والمنفعة هي الحقيقة الوحيدة التي لا حقيقة سواها. لم يعُد الدين والأخلاق والحضارة والفن في نظره إلا واجهات خاوية يزخرف بها بناءه المادي. إنه الآن عنوان الدولة المطلقة التي تجرَّدت من كل خُلق وضمير. ومن الطبيعي أن ينهار نظام الأسرة في ظل دولة كهذه ويفقد قداسته. فالأزواج والآباء والأبناء يتصارعون، والمدارس تطفح بالنفاق والحذلقة. والكنيسة تُفسد الدين بالتزمُّت وتحويلِ رجالها إلى موظفين. الإنسان ضائع ولن يجدْ نفسه إلا بعيدًا عن الطبقات البرجوازية، في رجل الشارع الصغير أو في الشعراء والمتشردين والصعاليك والفنانين والمشوهين وغيرهم من الخارجين على الدولة والحياة المطمئنة. بل إنه لن يجدها حقًّا إلا في إنسانٍ يمثل التعبيريين أنفسهم، وهو الشاب المثالي الذي يبشر بالمستقبل ويدعو للخلاص وينتظر الفجر. هذا الشاب المثالي هو البطل الأول في الدراما التعبيرية، وهو الداعي للإنسانية والمعذب في سبيلها. إنه يظهر في صورة الشاعر في أول مسرحية تعبيرية بحقٍّ، وهي مسرحية «الشاعر» التي كتبها رينهارد زورجه (١٨٩٢م–١٩١٦م) في سنة ١٩١٠م، والبطل شاعرٌ شابٌّ، يحسُّ بالضياع في عالم منحل منهار تسوده التجارة والمنفعة لا روح الأخوة البشرية. وتتحكم فيه فئة من الأغنياء ليس لديهم نصيب من نبالة الأرستقراطية، ويختفي منه ذوو الأصالة ليحلَّ مكانهم المزيفون من الأوساط وعبيد الشهوات والنساء التافهات. وتغلق الصالونات الأدبية والفنية لتغصَّ المقاهي بمشعوذي الأدب ودجَّاليه. ويروج البوهيمي بدلًا من الفنان، وتاجر التُّحف النشيط بدلًا من محب الفن، وثرثرة أدعياء الثقافة بدل الحوار العقلي الأصيل. والشاعر الشاب وسط هذا الحطام يلقي بتهاويمه النبيلة التي تفيض إيمانًا برسالته الإنسانية في صوت يشبه صوت النبي الضائع في الصحراء وهو يحاول أن يبلغهم هذه الرسالة السامية في لوحات درامية تفيض بآلامه وأشواقه وتُعبِّر عن الدراما الجديدة كما فهمها هذا الجيل:

«ستكون روح الفن وقلبه. من كل البلاد سيتدفق الناس جميعًا — لا الصفوة القليلة وحدها — إلى هذا المكان؛ ليلتمسوا فيه الشفاء والنجاة.»

وهو يحلم برؤى المستقبل المجيد لهذه البشرية الجديدة:

«بحار! بحار جديدة! شواطئ لم تطأها قدم! بشر! بشر مضيئون! حب لم يجربه إنسان!»

ولكنه ينفجر في النهاية في مونولوج يعبر عن اشمئزازه ويأسه من الجماهير ويختمه بصيحة تردد سخطه واحتجاجه على كل شيء وكل إنسان: «كل شيء شرير!»

وهذا البطل عند كاتب مثل هانزيوست (الذي ولد سنة ١٨٩٠م وكتب مجموعة من المسرحيات التعبيرية الناجحة قبل أن يصبح داعية النازيين الأول ويسقط السقطة التي لن يغتفرها الفن ولا التاريخ) هو الملك الشاب الذي يريد أن يحكم على أساس الإنسانية المطلقة والخير المطلق، فيُلغي البلاط ويحكم بالعدل الخالص ويضرب المثَل الذي يعتقد أنه سيغير العالم، ثم لا تلبث أحلامه أن تتبدد، فتعلن أمه أنه مجنون ويُلقَى القبض عليه. ويستولي عليه اليأس – وكل أبطال التعبيريين الشبَّان يائسون أو مخفقون أو خائبو الأمل – فيُلقي بنفسه من برج القصر في الوقت الذي ينادي فيه الشعب بإعدامه.

وهو عند نفس الكاتب هو «توماس بين» (في المسرحية التي ظهرت سنة ١٩٢٧م واعتبرها بعض النقاد — على الرغم من تزييفها الواضح للتاريخ — أهمَّ مسرحية سياسية في الأدب الألماني الحديث) و«بين» هو بطل حرب الاستقلال الأمريكية المشهور الذي يدعو للحرية ويُلهم القواد العسكريين مثل واشنجطون وجرين. ولكنه يذهب إلى فرنسا الثورة فتروعه مادية اليعاقبة ويعارض إعدام الملك، ويسجن كما هو معروف بتهمة الملكية، ويعود إلى وطنه بعد سبعة عشر عامًا فلا يعرفه أحد. ويختم حياته بإلقاء نفسه في البحر، بعد أن تأكَّد من تحقيق رسالته واستقلال أمته.

وفالتر هازنكليفر (١٨٩٠–١٩٤٠م) (الذي كتب أشهر مسرحية معبرة عن صراع الأجيال وهي مسرحية الابن) يجعل من أنتيجونا، في مسرحيته التي كتبها بهذا الاسم سنة ١٩١٧م، بطلةً مثاليةً تُندِّد بالحرب وتدعو إلى الثورة على السلطة العسكرية التي تتمثل في الطاغية كريون.

وجورج كايزر (١٨١٨م–١٩٤٥م)، وهو أنضج الكتَّاب التعبيريين وأخصبهم إنتاجًا، وتقع أنجح مسرحياته وأشهرها في مرحلة متأخرة تجاوز فيها التعبيرية ولغتها الغنائية وصرخاتها العاطفية إلى البناء العقلي المحكم.

يصور رجلًا يُسمِّيه شباتسيرر (والتسمية تدل على شخصيته، فمعناها هو المتنزه) يعيش في حالة استعدادٍ دائمٍ لدعوة عالمه غير المكترث بالإنسان إلى الإنسانية الحقَّة (وذلك في مسرحيته «جحيم، طريق، أرض» التي كتبها سنة ١٩١٩م).

وقد تدور مسرحيات أخرى حول وجود البطل نفسه الذي تتهدده قوًى معادية تريد أن تُلغيَ كِيانه وتدمر إنسانيته، فالكاتب رينهارد جيرنج (وهو بالطبع غير مارشال

الطيران النازي المزعج) يصور في مسرحيته (المعركة البحرية – ١٩١٧م) مجموعةً من البحَّارة في إحدى السفن الحربية الألمانية يجدون أنفسهم في موقف يُحتِّم عليهم أن يحاربوا ويموتوا كالحيوانات الذبيحة. وتبدأ المعركة، ويسأل أحد البحَّارة المتمردين إن كان لهذا الموقف الحتمي ما يبرره، أو إن كان الإنسان هنا يختلف عن الخنزير الذي ينتظره الجزار، أو البهيم الذي ينتظر حدَّ السكين.

وطبيعي أن يُخفق هؤلاء الأبطال المثاليون، وطبيعي أيضًا أن تسير هذه الدراما التعبيرية على منطق التراجيديا ما بقي الهدف الذي يسعى إليه البطل هدفًا خياليًّا يَلُفه ضبابُ الأحلام. لقد كانت فكرة اليوتوبيا أو مجتمع المدينة الفاضلة الذي لا وجود له في أي مكان (على حسب مدلول الكلمة اليونانية نفسها) هي التي تشغل ذهن جورج كايزر عندما صوَّر بطله الذي يحث الناس على بناء المجتمع الإنساني الحق في مسرحيته السابقة الذكر «جحيم، طريق، أرض». ولا يرجع هذا الإخفاق إلى سيطرة القوى غير الإنسانية التي قد تكون شيئًا عارضًا يمكن تغييره أو إزالته، ولا إلى عجز البطل التعبيري الذي قد يكون أحيانًا واقعيَّ النظرة مُحدَّد الهدف، بقدر ما يرجع إلى طبيعة الإنسان نفسه وطبيعة المجتمع الذي يحيا فيه.

إن توماس بين في مسرحية «يوست» التي أشرت إليها يأتي إلى فرنسا كممثل لشعب مكافح إلى شعب آخر يكافح في سبيل حريته. ولكن ماذا يجد أمامه؟ يجد حكومةً طاغيةً، وسلطةً تحكم باسم الشعب وتقدم له الرءوس بدلًا من الخبز، والدم بدلًا من النبيذ. وينتظر أن تساعده حكومة الثورة في قضيته وقضية بلاده، فتُلقي به في ظلام السجن ورعب انتظار المِقْصلة، عقابًا له على احتجاجه على إعدام الملك، ويعود إلى وطنه منسيًّا لا يعرفه أحد، فيُلقي بنفسه في الماء.

وفي مسرحية «الإنسان والجماهير» (١٩٢١م) لـ «إرنست نولر» نرى امرأةً من الطبقة الوسطى تناضل في صفوف الشيوعيين، معتقدةً أنها بهذا تناضل في سبيل الإنسان. ولكنها سرعان ما تكتشف أن كل ما يشغل زعماء الحزب هو السيطرة على الجماهير، وأن القائد الملهم كالنبي الموحَى إليه، لا بد أن يصطدم يومًا بالجماهير التي تُسيِّرها الغريزة وتحكمها المادة، ولا بد أن تعجز هذه الجماهير عن الارتفاع إلى برجه العالي وإدراك رؤيته المجنحة، فتنصرف عنه وتقف في وجهه وقد تحاربه وتقضي عليه. إن هذه المسرحية التعبيرية الخالصة (التي كتبها صاحبها عندما كان سجينًا في إحدى القلاع القديمة في بافاريا عقابًا

له على اشتراكه في مظاهرات الشيوعيين سنة ١٩١٩م في ميونيخ) تلجأ كسائر المسرحيات التعبيرية الأولى إلى التجريد والشخصيات العامة التي لا تحددها الأسماء. فهناك المرأة والزوج، والرجل المجهول، وهم يظهرون على المسرح في سلسلة من المشاهد الرمزية أو الواقعية. إن المرأة قد انضمت إلى الثورة كما قلت، وزوجها الذي يقف بعنادٍ في صفوف النظام القديم يحاول عبثًا أن يردَّها إلى حياتها الأولى، والحرب لا تزال دائرةً في الجزء الأول من المسرحية. وهي شيء من صنع رأس المال وتدبيره. كما ترى وجهة النظر الماركسية التي يعرضها المؤلف في مشهد حُلمٍ بديعٍ يصور السماسرة وهم يشترون سندات الحرب ويبيعونها، فإذا بلغتهم أنباء الهزيمة رقصوا رقصة الموت.

وتهتف المرأة بالجماهير أن يُضرِبوا عن العمل لكي تتوقف الحرب، ولكن الرجل المجهول يحرضهم على الاشتراك في الثورة الفعلية. فإذا عارضَته المرأة اتهمها بالبرجوازية:

ما قيمة الفرد وما قيمة
شعوره ووجدانه؟
إن الجماهير وحدها هي كل شيء!

وإذا جاء القسم الثاني من المسرحية وجدنا الحرب الأهلية مشتعلةً في الشوارع بين الجيش والثوار، وتقف المرأة مرةً أخرى في وجه الرجل المجهول. إنه يمثل الجماهير؛ ولذلك فهو يأمر باستمرارِ النضال، غير عابئٍ بالأرواح التي تُزهَق والأفراد الذين يموتون في سبيل القضية. وترتاب المرأة في الثورة التي ظنَّت أنها ستُنقذ الإنسان فإذا بها تُلغي وجوده بالموت أو تطمس شخصيته في زحام الجماهير:

ألم أصرخ للسماء بالأمس محتجة على الحرب،
واليوم يحتمل إخوتي عذاب الموت؟

وتفشل الثورة، وتنتصر الرجعية، ويُلقى القبض على المرأة، ويأتي زوجها لزيارتها ويعرض الحرية عليها فترفض عرضه. ويأتي الرجل المجهول لزيارتها فترفض كذلك أن تشتريَ حريتها لقاء ثمنٍ غالٍ هو قتل حارس السجن. ويدور بينهما حوارٌ أخيرٌ تتكشف فيه مثاليتها التي تتعارض مع مادية الجماهير. وحين يقول لها الرجل المجهول: «إن قضيتنا تأتي أولًا.» ترد عليه قائلة: «بل يأتي الإنسان.» وتُساق إلى الموت. ولكنها لا تموت عبثًا؛ فلا تكاد الرَّصاصة تنطلق إلى صدرها حتى ترى اثنتين من زميلاتها في السجن

— وكانتا بصدد سرقة بعض متاعها الباقي — تركعان على ركبتيها وتتمتمان: «يا أختنا، لم نفعل هذه الأشياء؟»

ومصير هذه المرأة المثالية لا يختلف عن مصير الملك الشاب في مسرحية «يوست» السابقة الذكر. فهو كذلك مثاليٌّ متحمسٌ، ومثاليته تؤدي به إلى الإخفاق والموت، بل إن رغبته في تحقيق الخير المطلق والإنسانية الخالصة لا تجني عليه وحده بل تجني كذلك على غيره. إنه يساعد فتاةً ساقطةً ويرفعها إلى صفوف النبلاء، فإذا به يكتشف أنها مخلوقة لا قلب لها ولا ضمير، وأنه بفعلته هذه أهلك أميرةً نبيلةً كان من المفروض أن تصبح زوجته.

كل هؤلاء الأبطال إذَن مثاليون خائبون فاشلون. وهم لا يخيبون؛ لأن الإنسان يريد أن يصبح إلهًا — كما نرى مثلًا عند بعض أبطال شيلر وبخاصة فالنشتين في الثلاثية المسرحية الكبرى المعروفة بهذا الاسم — ولا يفشلون؛ لأن المثالي الذي يظن بنفسه العلم ولا يلبث أن يتبين جهله وحمقه — كما نرى في بعض أعمال إبسن وهاوبتمان — بل إنهم يفشلون ويخيبون؛ لأنهم يطمحون إلى المثل الأعلى ويبحثون عن الحق والعدل والإنسانية المطلقة في عالم فاسدٍ شرير؛ ولذلك فهم يسقطون وحول وجوههم هالةٌ من المجد والنور، ويسقطون سقطة البطل التراجيدي الذي تطهرت نفسه واستضاءت بصيرته (حتى ليصير المبصر حقًّا وهو الأعمى. تذكر أوديب بعد أن فقأ عينيه). إن البطل التعبيري الذي يُخفق من الخارج يبلغ قمة انتصاره الباطن. إنه يحتفظ في لحظة النهاية بإنسانيته ويحسن تعاطفه مع إخوته من أبناء الإنسان. فالمرأة الاشتراكية الأصيلة في مسرحية تولر السابقة تندمج في الثورة وتُسجن. وهي تستطيع إذا شاءت أن تنقذ نفسها بالعودة إلى زوجها الرجعي أو باغتيال حارس السجن المسكين. ولكنها ترفض الحرية التي تُشترى بالجريمة، وترضى بالموت الذي لا يتسبب في موت الآخرين، وبالسلام الأخير الذي لا يمكن أن يُولد بأيادي العنف الدموية.

ولكن الطريق إلى التضحية محفوفٌ بمخاطر التجربة، والفداء في سبيل الثورة محتاجٌ إلى العلم والمعرفة؛ ولذلك فإن البطل التعبيري لا يصل إلى جوهره الحق حتى ينصهر في نار الألم، ويخوض في مرارة الحياة. إن الشاعر الشاب في مسرحية «زورجه» يجد نفسه في موقف يُحتِّم عليه أن يُخلِّص أباه المجنون وأمه المريضة بالسم. والابن في مسرحية هاز نكليفر المعروفة بهذا الاسم يثور على أبيه الطاغية المتجبر، ويُفلت من الحبس الضيق الذي وضعه فيه إلى الحياة الرحبة، حتى إذا سيق إلى أبيه في النهاية مقبوضًا عليه جرت بينهما

مناقشة حادة تؤدي إلى وفاة الأب المصدوم قبل أن تدركه الرَّصاصة المنطلقة من مسدس الابن الثائر.[1]

هذه التجارب المؤلمة العنيفة هي التي تساعد على إنضاج البطل، ولكنها تساعده كذلك على تجاوز المرحلة التعبيرية نفسها. فالشاب في إحدى مسرحيات «يوست» يمر بمجموعة من المواقف التي تميز الدراما التعبيرية. إنه يعطف على حبيبة صديقه التي تنتظر ولدًا ويضمها إليه، ويبحث عن الإنسانية الحقة عند إحدى البغايا ثم يعلن عن وفاته ويحتفل بدفنه، ولكنه يقفز من فوق سور المقبرة وينطلق إلى الحياة الجديدة تاركًا وراءه ذلك الشاب الذي كانه. وصاحب الأرض المتعلق بالحياة وشهواتها يعاني في مسرحية «بول الأزرق» لإرنست بارلاخ (١٨٧٠م–١٩٣٨م) (الذي طغت شهرته كمثال على شهرته ككاتب مسرحي) تجربة روحية عميقة توقظه وتغيره من جذوره. ونوح التقيُّ الورِع (في مسرحية بارلاخ أيضًا عن طوفان الخطيئة) يواجه نقيضه فالان الذي يتحدى السماء ويضع نفسه في موضع الموجود المطلق، وإنسان المرآة في ثلاثية فرانز فيرفل (١٨٩٠م–١٩٤٥م) المعروفة بهذا الاسم تصور البطل تامال الذي ينظر في المرآة فلا يملك نفسه من الحقد والغيظ من إطلاق الرَّصاص عليها لتخرج من الزجاج المهشم ذاته الشريرة التي تدفعه من خطيئةٍ إلى خطيئةٍ، ومن ذنبٍ إلى ذنبٍ حتى ينتهيَ به الأمر إلى أن يشرب السم ويُلغيَ نفسه الشريرة بنفسه؛ أي ينتصر على إنسان المرآة ويتجاوز بذلك الإنسان التعبيري الراقد في أعماقه.

في هذه الأمثلة كلها نجد الدراما التعبيرية تعود إلى دراما الخلاص والنجاة المعروفة في عصر الباروك أو بالأحرى تواصلها وتستمر فيها.

ولذلك فليس غريبًا أن نجد التعبيريين يحتفون بمسرحية إبسن الرمزية والشاعرية الشهيرة «بيرجنت»، فيترجمونها ويعلقون عليها ويقدمونها بنجاحٍ هائلٍ على المسرح. وليس غريبًا كذلك أن نراهم يتأثرون بمسرحيات ستريندبرج بعد أن تجاوز المرحلة الطبيعية، ويحتفون بوجه خاص بمسرحيته (أو بالأحرى ملحمته الصوفية) «إلى دمشق»، أو مسرحيته «حلم» اللتين تُعبِّران عن بحثه المعذب عن الله وسعيه الدائب إلى الحقيقة.

والنتيجة الطبيعية لهذا كله أن تكون معظم شخصيات التعبيريين روحيةً ونفسيةً لا شخصيات واقعية من لحمٍ ودم. بل لعلنا أن نكون مبالغين بعض الشيء في إطلاق

[1] راجع إن شئت تفصيل هذا كله في كتابي «التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح» الذي ظهر في سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ٣٦٠، هيئة التأليف والنشر، ١٩٧١م.

كلمة «الشخصيات» على هذه الكائنات التي تفتقر إلى كل ما يميز الشخصية من تفرُّد وخصوصية (بلغت ذروتها في مسرح شكسبير ومسرح الطبيعيين). والواقع أن التعبيريين لم يجدوا في هذا عيبًا ولا نقصًا. بل وجدوا أن التشخص أو التفرد شيءٌ عرَضيٌّ ينبغي أن يتخلصوا منه، وتعمدوا إبراز الجوهر والاقتصار على الجوانب الأساسية العامة، بحيث يُبقون الجذر والساق، ويستبعدون الفروع والأغصان والأوراق؛ لذلك فليس عجيبًا أن يُسموا أغلب أبطالهم بأسماء عامةٍ كالرجل والمرأة والابن والأب والشاعر والأم وهو وهي ... إلخ وليس هذا من الرمزية في شيء، بل هو نوعٌ من الإيجاز والتكثيف والتجريد الذي يسمح لهم بالتعبير عن الإنسان الحق، أي عن الكاتب أو الشاعر نفسه في نهاية الأمر؛ لذلك فإن هذا التعبير يلتصق باللغة التي تنطق بها هذه النماذج العامة، وهي لغةٌ ينبغي أن «تعبر» عن ذواتهم المضطربة الثائرة، وتكون مرآةً لحاجتهم المُلحة إلى «التعبير». ومن هنا كانت بالضرورة — وبوجه خاص في المراحل الأولى من تطور الحركة التعبيرية، أي قبل أن تصل عند كُتابها المتأخرين إلى الشكل الناضج والبناء الدقيق المحكم – لغةً شاعريةً مجنحةً، تميل إلى النبرة الخطابية الجهيرة، أو إلى الأنغام الغنائية الموقعة. إنها ليست اللغة التي تصور طبيعة الشخصية، ولا هي اللغة التي تلتزم بقواعد يمليها الواقع أو الفن، وإنما هي لغة تحمل قيمتها في نفسها، وتحاول أن تنقُل أشواق أصحابها وصراخهم وغضبهم وحنينهم إلى الأخوة البشرية والمجتمع الإنساني الحق نقلًا حيًّا مباشرًا؛ ولذلك نجدها تجمع بين الشعر والنثر، وتستخدم الديالوج والمونولوج، وتتأرجح بين الحُلم والواقع، وتقترب في كثيرٍ من الأحيان من شكل الأوبرا وروحها، وتلجأ إلى طريقة المشاهد والمواقف واللوحات المتتابعة التي تساير التجربة ولا تلتزم ببناء الدراما التقليدي، وتتأثر بأسلوب الفيلم السينمائي في تركيب اللوحات أو الرجوع إلى الوراء، بل قد لا تجد مانعًا من التعبير بالمشاهد الصامتة الخالية من كل شيء اللهم إلا الرقص أو الإيماء، وذلك إمعانًا في التركيز والتكثيف والتجريد.

ويكفي أن ننظر في بعض مشاهد من مسرحية «الناس» (١٩١٩م) لفالتر هازنكليفر لنتأكد من هذا القول، فالمشهد الأول من الفصل الأول يدور في إحدى المقابر. الوقت عند غروب الشمس. يسقط أحد الصلبان.

(إسكندر يخرج من القبر.)

(القاتل يأتي ومعه شوال.)

(إسكندر يفزع.)

القاتل: لقد قتلت ...

(يناوله الشوال.)

(إسكندر يمد يده.)

القاتل: الرأس في الشوال (يتجه للقبر وينزل فيه).

(إسكندر يُلقي التراب فوقه.)

هبةُ ريحٍ، الكنيسة تتوهج بالنور ... إلخ.

وهناك مشاهد أخرى في نفس المسرحية تخلو تمامًا من أي كلام. انظر مثلًا إلى المشهد الثاني من الفصل الخامس وهو يدور في مستشفى المجانين: (بشرٌ على صورة الحيوانات، في الوسط أحد المرضين).

(المجانين يزحفون على بطونهم.)

(الممرض يجلس على الأرض.)

صوت من الخارج: رقم ٢٠.

(إسكندر يدخل.)

(الممرض يضع التاج على رأسه.)

(إسكندر يهوي على الأرض، ويزحف على أربع.)

ثم انظر إلى المشهد الأخير من المسرحية الذي يدور كالمشهد الأول في المقبرة، وفي وقت ينتشر فيه الشفق على صفحة السماء:

(إسكندر يأتي ومعه الشوال.)

(القاتل يخرج من القبر.)

(إسكندر يناوله الشوال.)

القاتل: الشوال فارغ.

(إسكندر يتجه للقبر وينزل فيه. تطلع الشمس.)

القاتل (ينشر ذراعيه في الهواء)**:** أنا أحب!

وليست هذه المسرحية بالطبع عنوانًا على كل المسرحيات التعبيرية، ولكنها تمثل طابَع التجريد والتركيز الذي غلب على بعضها، إلى جانب النبرة العاطفية والشاعرية والتدفق الخطابي والغنائي الذي غلب على بعضها الآخر. والأمر كله يتوقف على درجة التعبير ومستواه، فقد يكون نثرًا عاديًّا يصل أحيانًا إلى حدِّ السُّوقية والابتذال عندما يصور الحياة الواقعية العادية، وقد يكون شعرًا أو غناءً أقرب إلى ترانيم المزامير في العهد القديم عندما يعبر عن صراخ البطل وأزماته وثوراته المتفجرة. والمهم أن التعبيريين – وقد جاءوا في وقت أحسَّ فيه الجميع بأزمة البحث عن لغة جديدة وإمكانيات لغوية جديدة – قد نظروا إلى اللغة نظرتهم إلى المادة التي من حقهم أن يتصرفوا فيها كما يشاءون، ويجعلون منها أداة للتعبير عن الروح الإنسانية التي يبشرون بها وينتظرون الخلاص على يديها؛ ولذلك أصبحت هذه اللغة الجديدة من صنع الإنسان نفسه، وأصبح من واجب التعبيريين الموهوبين أن يستغلوها في الدراما للتعبير عن حركتهم وفكرهم الجديد، كما استغلوها من قبل في الشعر فأتَوا بكل غريبٍ وعجيب. ولذلك أيضًا لم تعُدِ اللغة هي تلك الهدية أو النعمة التي يتلقَّاها الإنسان من الله، ولا عادت «لغة الأم» التي تقيد الأبناء بتراثها الثقيل.

عاشت الحركة التعبيرية بحساب التاريخ ما يقرب من خمسة عشر عامًا (١٩١٠م–١٩٢٥م) ولكنها لفَظَت أنفاسها بأسرع مما تسمح به قوانين الميلاد والموت! فقد خنقتها الأزمات الروحية والمادية التي استشرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وشلَّها الرعب الذي استولى على أصحابها وهم يرون سُحب التعصب القومي والعنصري تتجمع في الأفق، وذئاب النازية الهمجية تهدد بالزحف. وشعروا أن صرخاتهم النبيلة تختنق وسط صياح البرجوازية البليدة المتطلعة للمال والمنفعة والغزو والسيطرة، وأن مُثلهم وقيمَهم التي نادَوا فيها بالمجتمع الإنساني والأخوة البشرية والمحبة والحرية ونقاء الروح تموت كلها وتنهار تحت أقدام الحقد والكراهية والمادية المظلمة، وتشرد معظمهم في البلاد أو تعذَّب في السجون أو سقط في الحرب أو مات في المعتقلات أو انتحر يأسًا من الحياة. أما من

بقي منهم فقد لاذ بالصمت أو اتجه إلى النقد الاجتماعي الساخر أو انغمس في أدب الترفيه والتسلية أو آثر أن يعيش منسيًّا من القراء والنقاد وكُتاب تواريخ الأدب! ويكفي أن نتذكر أسماء رينهارد زورجه وأوجست شترام اللذين سقطا في ميدان الحرب العالمية الأولى، ورينهارد جيرنج وإرنست تولر اللذين ماتا منتحرَين، وهازنكليفر الذي فضَّل الانتحار في أحد المعتقلات الفرنسية على الوقوع في أيدي النازيين الزاحفين، وجورج تراكل — أعظم شعراء التعبيرية — الذي دفعته معارك الحرب الأولى إلى حافة الجنون فمات في الغالب منتحرًا بتأثير الأقراص والحبوب المنومة، و«جو تفريد بن» الذي لزم الصمت طَوال العهد الهتلري، وغيرهم وغيرهم ممن أحرق النازيون كتبهم في حريق برلين المشئوم.

استطاعت التعبيرية أن تكشف عن موقف الإنسان الحضاري والفني في مرحلةٍ معينة، ولكنها عجزت عن تقديم حلٍّ إيجابيٍّ للمشكلات التي واجهته. صحيح أن الفن لا يقدم الحلول ولم يكن هذا ولن يكون من وظيفته ولا من طبيعته. ولكنه يستطيع مع ذلك أن يُلقيَ الضوء على المشكلات أو يلفت الأنظار إلى الطريق الصحيح الفعَّال لمواجهتها أو السيطرة عليها سواء بالفعل أو بالوعي والوجدان، وقد أخفقَت التعبيرية في تحقيق هذا في المجال الاجتماعي، وبقيَت مُثلها مطلقة، وأهدافها أشبه بالأحلام، وفكرتها عن مجتمع الأخوة البشرية أقرب إلى اليوتوبيا. ولذلك فليس غريبًا أن ينهار معظم أبطالها أو يقضوا على أنفسهم بالصمت أو الموت. إن الشاب يدفن نفسه بنفسه في مسرحية يوست السابقة الذكر، والملك المتحمس في مسرحيته الأخرى يلجأ للانتحار. والشاب المثالي في مسرحية «التحول» لإرنست تولر يذوق مرارة الفشل وخَيبة الأمل في الحرب التي ظنَّ أنها ستُخلِّص المجتمع من عفونة النظام الاجتماعي القديم. لقد أسرع بالتطوُّع فيها، فلم يجد إلا صور الموت والتشوه والخراب في كلِّ مكان. ولذلك فهو ينتهي بأن يصبح ثائرًا، يدعو الجماهير إلى الثورة على الحرب والسلطات التي تحرض عليها وتكسِب من ورائها، والأغنياء الذين دفنوا قلوبهم حيةً تحت ركام الأطماع والخزعبلات.

«اذهبوا إلى الجنود وقولوا لهم أن يحولوا سيوفهم إلى محاريث. ازحفوا الآن! ازحفوا في ضوء النهار!»

ولكن النهار الجديد لم يطلع، والنظام القديم لم يُشفَ من أمراضه بل زادت عليه العلل والأزمات! وهذه الخيبة نفسها يعانيها الجندي العائد إلى وطنه بعد الحرب في مسرحية «هينكمان» (التي كتبها تولر كذلك سنة ١٩٢٣م)، والمرأة المثالية التي تصدم آمالها في الثورة فتسلم نفسها للموت في مسرحية «الإنسان والجماهير»، والملاحون في

مسرحية «المعركة البحرية» التي أشرت إليها يحاربون حربًا ميئوسًا منها ويموتون ميتة الخنازير المذبوحة.

ولو صرفنا النظر عن المشكلات الاجتماعية التي ثارت عليها التعبيرية دون أن تحدد الهدف من ثورتها أو تواجهها مواجهةً بناءةً، لوجدنا أن موقفها من المشكلات الميتافيزيقية قد ظل كذلك موقفًا يحوطه الغموض والتجريد، وأن الحلول التي قدَّمتها لها بعيدةٌ مستحيلةٌ على التحقيق. فكاتبٌ مثل كايزر لا يكاد يُقنعنا إلا حين يصور الإنسان في لحظات سقوطه وإخفاقه. وعالم الأحلام الذي يلوذ به في بعض الأحيان لا يخرج عن أن يكون مقدمةً تمهد للفشل؛ لأن الإنسان لا يمكنه أن يواصل الحياة في الوهم إلى ما لا نهاية. لقد ظل الغرض الذي تقوم عليه مسرحيته التي سبقت الإشارة إليها وهي «جحيم، طريق، أرض» من أن المجتمع يمكن أن يدفع إلى الحياة الإنسانية الحقة، فرضًا خياليًّا صرفًا، وكذلك الهدف الذي وضعه لها لا يخلو من الإسراف في الخيال. فهو يعتقد أن الإنسان يستطيع أن يحقق الخلاص على هذه الأرض إذا عاش حياته بعمقٍ وغاص فيها وخلق لنفسه نوعًا من الفردوس الأرضي. هو هدفٌ مسرفٌ في الخيال كما قلت (وإن كنت لا أظن أنه مستحيلٌ على الذين مسَّتهم لمسة التصوف، سواء زهدوا في الحياة وانطوَوا في قلعتهم الذاتية ليتعمَّقوها بالفكر والتأمل، أو أقبلوا على نعمها ولذَّاتها ومحنها وآلامها ليتعمَّقوها بالتجربة والمعاناة، وكلاهما في رأيي متصوفٌ على طريقته).

هذا الإخفاق والاضطراب في الجوانب الاجتماعية والفكرية يقابله ضعفٌ آخَر في الجانبِ الفنيِّ الخالص. فقد أسهمت التعبيرية — أكثر بكثير مما فعلت الرومانتيكية — في العمل على تفكُّك الدراما. صحيح أنها نفخت فيها أنفاسها العاطفية الدافئة، وأثرتها برؤاها وأنغامها الشاعرية، وأحدثت في أساليب العرض والإخراج ثورة لا تزال باقيةَ الأثر، وساعدت بما أدخلته على البناء التقليدي من تفتيت — تجلى في استخدام اللوحات المتتابعة وطريقة التركيب أو المونتاج المعروفة في الأفلام السينمائية والمزج بين الواقع والحُلم والعناية بالمونولوج وتحويل الدراما إلى عرضٍ أو تمثيل — على خلق إمكانيات كان لها صداها حتى اليوم في تجارب المسرح الملحمي والشاعري واللامعقول. ولكن هذا كله لا يمنع من القول بأن الدراما التعبيرية الحقيقية لم تستمر طويلًا ولم يكن من الممكن أن يُكتب لها الاستمرار. لقد كانت — كالثورة التعبيرية نفسها — أشبه بصرخة احتجاجٍ لم تترك وراءها أصداءً باقيةً أو أعمالًا خالدةً. ومعظم الأعمال المسرحية التي صمدت حقًّا للزمن وضعها الكتاب التعبيريون بعد أن تجاوزوا المرحلة التعبيرية. ويكفي أن نذكر «كارل شتيرنهيم»

ومسرحياته الاجتماعية الساخرة بالبرجوزاي المسكين (وأشهرها المواطن شيبيل) — أو جورج كايزر الذي سيطر على خشبة المسرح فترةً طويلةً حتى لقد عُرضَت له بين سنتَي ١٩١٣م و١٩٢٢م إحدى وعشرون مسرحيةً، ولا زالت بعض هذه المسرحيات — التي ألَّف منها ثلاثين فيما لا يزيد عن اثنتَي عشرة سنة — تُعرَض حتى اليوم بنجاح، والسر في ذلك أنه كان قد تخطَّى التعبيرية، سواء من ناحية اللغة أو الموضوع أو الشكل الناضج المُحكَم. وأما بقية التعبيريين الأُوَل فقد تفرَّقت بهم السبل. اتجه «فرتز فون أنروه» و«فرانز فرفل» إلى الدراما التاريخية، واتجه هازنكليفر (الذي ألَّف كما قلت مسرحية الابن في شبابه ١٩١٦م، وتُعَدُّ من أهم المسرحيات التعبيرية وأدلها على الحركة كلها) إلى التسلية والترفيه فحقق نجاحًا كبيرًا بملهاته الضاحكة المتشائمة «الزيجات تتم في السماء» (١٩٢٨م). وانضم «يوست» الذي كان من ألمع المواهب بين التعبيريين إلى صفوف النازيين وأخذ يكتب مسرحياتٍ سياسيةً وتاريخيةً تنضح بالتعصب والحقد العنصري وتخلو من أية قيمة. وراح «بارلاخ» يكتب مسرحيات تُعبِّر عن مشكلاته الذاتية وصراعه من أجل الوصول إلى الطُّمأنينة واليقين في مسائل الدين. ومع ذلك فقد ظلَّت هذه المسرحيات كلها تفيض بجراح التعبيرية وخيبة آمالها وانهيار مُثُلها ويأسها من تحقيق عالمٍ أفضل.

واجَه التعبيريون أزمة البرجوازية المنهارة قبل الحرب العالمية الأولى وفي أعقابها، وفشل الثورة الاشتراكية بعد هزيمة الألمان، وموجة الشك في العلوم الوضعية وفي مجتمع الصناعة والتقدم المزعوم. وكان إنتاجهم تعبيرًا حيًّا ومباشرًا عن هذه الأزمة. ولكنه لم يُسهم مساهمةً إيجابيةً في إيجاد حلٍّ لها أو البحث عن مخرجٍ منها، بل ربما زادها حدةً وعمقًا، واشتركت الفلسفة بدورها في التعبير عن هذه الأزمة الخانقة التي كانت قد مهَّدت لها طَوال قرنٍ من الزمان بإبعاد الإنسان عن المتعالي أو الحقيقة المتعالية (الترانسندنس) وتأكيد استحالة معرفته به (كانْت) أو بخلعه نهائيًّا عن عرشه (نيتشه) أو التبشير بحلول عصرٍ علميٍّ جديدٍ (الوضعيون والبلديون على اختلافهم)، وتوجيه انتباهه إلى الوجود المتعين المتحقق على هذه الأرض. وأسفرت الحرب عن شكٍّ هائلٍ في كل القيم. وحتمت إعادة النظر في الوجود بعامة ووجود الإنسان بوجهٍ خاصٍّ. وسادت الحَيرة وبدأ الفلاسفة والناس العاديون أيضًا يشعرون أنهم يتخبطون في الظلام. ويكفي أن نذكر ما قاله الفيلسوف «فيلهلم دلتاي» عن هذه الحال في أوائل القرن: «إن هذا العصر يقف من اللغز الأكبر عن أصل الأشياء ومن قيمة وجودنا والمعنى الأخير لأعمالنا وسلوكنا موقفًا ليس بأذكى من موقف الإغريقي

القديم الذي عاش في المستعمرات الأيونية أو الإيطالية، أو العربي الذي عاش على أيام ابن رشد. وفي الوقت الذي نشاهد فيه التطور السريع للعلوم نجد أنفسنا نواجه هذه المسائل ونحن أشدُّ حيرةً مما كنا في أي عصرٍ مضى.» ويزيد الفيلسوف الأخلاقي «ماكس شيلر» هذا الكلام وضوحًا حين يقول: «إن الإنسان لأول مرة في تاريخه لم يعُدْ يعرف نفسه فحسب، بل إنه يعرف هذا بوضوح» ألقى الإنسان إذَن على نفسه كما يُلقى على حجر. بدت أوهام الإنسان المتأله أو الإنسان الأعلى نوعًا من التهور أو السخف الذي يشبه أحلام الأطفال.

واتسعت هاوية العدم أو الجحيم في نفس الإنسان، وساعد «فرويد» والوجوديون على حفرها وتعميقها وصبغ جدرانها بالتشاؤم والسواد. ووضع «هيدجر» الإنسان أمام العدو وجهًا لوجهٍ، وجعله يعيش في القلق والهم، وعرفه بأنه موجود للموت. واكتشف سارتر أن مجتمع البشر جحيم، وكل واحد منهم يحمل جحيمه في ذاته أو يمثل الجحيم لغيره. وبحث البعض عن أملٍ أو عزاءٍ فوجدوه في العودة إلى الحقيقة المتعالية والوجود المتعالي (ياسبرز)، ولكن هذا الوجود المتعالي ظلَّ شيئًا خفيًّا أو متخفيًّا يعجز الإنسان ويرده دائمًا إلى الخيبة والفشل، مهما حاول أن يلمسه بالفكر أو الرؤية أو التجربة الدينية أو المعاناة الفنية. وظلت هُوَّة العدم تفتح فاها للإنسان، وظل الإنسان يتألم أو يرقص على حافتها. وانعكست التجربة نفسها على الأدب والفن واتضحت في ظواهر الشذوذ والنشاز والإغراب في الأسلوب والشكل والاهتمام بمظاهر القبح والفساد والتشوه، بَدءًا من بودلير ورامبو ومالارميه إلى الشعر الحديث والمعاصر، والموسيقى والرسم والتصوير والمعمار. وبدت المدينة الكبيرة والمدنية الحديثة التي احتفل بها الطبيعيون والواقعيون جحيمًا من الضياع والوحشة والزحام والجنون. وأحسَّ الفنان أنه ضائع فيها ضياع هاملت الوحيد اليتيم. وظلت تجربة التعبيريين ماثلةً وراء هذه التجارب المتأزمة كلها. وازداد الشعور بأن العالم قد انحرف عن محوره، وأن الفنان — مثل هاملت المسكين أيضًا — أعجز من أن يرده إلى طبيعته. وغلب الإحساس بالوحشة والفراغ والألم واليأس والانكسار، وظهر أوضح ما يكون في الشعر، كما ظهر في أبطال الدراما وعجزهم وإخفاقهم في الوصول إلى الخلاص لأنفسهم أو مجتمعهم أو عالمهم. وتعددت صور التمزق والتحلل والفساد والقبح والانهيار، وأصبح على الفنان الذي خرج من أحضان التعبيرية أو تأثَّر بها أو حاول أن يقاومها أن يُخلِّص نفسه من كل الأوهام، أي أن ييئس من كل أمل في الإنسان، ويصوره تصويرًا موضوعيًّا خالصًا — بعيدًا بالطبع عن موضوعية الطبيعيين ونزعتهم العلمية —

على هيئة حيوانٍ خاضعٍ لغرائزه، أو أداةٍ يلهو بها أصحاب السلطة من الساسة وتجار الحروب ورجال الأعمال. وتخلى التعبيري الجديد — مثل برخت في أعماله المبكرة «بعل» و«طبول في الليل» و«في أحراش المدن» و(ماهوجوني) و«أوبرا القروش الثلاثة» — تخلى عن آمال زميله القديم في إصلاح الإنسان أو تحقيق المجتمع البشري الذي ينعم بالأخوة والمحبة والسعادة. وصدق على هؤلاء التعبيريين الجدد الذين راحوا يحاربون التعبيرية في أنفسهم أو فنهم هذا البيت الذي قاله الشاعر «جوتفريد بن» الذي كان تعبيريًّا مثلهم قبل أن يبدد الوهم ويؤمن بالموضوعية القاسية:

تاج الخلق، الخنزير الإنسان   انصرفوا بالله إلى حيوانات أخرى.

ولست في هذا كله أدين التعبيريين أو أقلل من شأنهم، وإنما أحاول أن أضعهم في سياق التطور الطويل الذي ساهموا في صنعه أو تركوا عليه آثار جراحهم وعذابهم. ولا بد لإنصافهم أن يقال إنهم كانوا أحد مظاهر الأزمة التي أثَّرت على الروح الأوروبية ولا تزال تؤثر عليها منذ أكثر من قرن من الزمان. ولا بد أن يقال أيضًا إنهم عبَّروا عن هذه الأزمة بأفضل وأنبل ما يكون التعبير. صحيح أنهم لم يتركوا أعمالًا خالدةً في الفن. ولكن أليس شرَفُ التعبير نفسه جديرًا بالخلود؟ لقد كانت التعبيرية في نشأتها ثورةً حقيقيةً. وكانت ككل الثورات على وعي تامٍّ بالقُوى المعادية التي تواجهها — أي تواجه الإنسان الذي تمثله — أكثر من وعيها بالأهداف المحددة التي تريد بلوغها. وإذا كانت قد أخفقت في تحقيق هذه الأهداف البعيدة فلا شك أنها قد نجحت في تأكيد هذه الغاية العظيمة بل الوحيدة لكل نشاط فني أو إنساني خلاق: ألا وهي كرامة الإنسان، الإنسان المطلق العاري، بعيدًا عن كل الحدود والقيود التاريخية والاجتماعية والقومية والشخصية.

وإذا كانت قد تحطمت وانهارت وهي تخطو خطواتها الأولى، فإن هذا يدين أعداءها ولا يدينها. وهو كذلك يؤكد أن الأزمة الأوروبية بل الأزمة الحضارية الحديثة كانت ولا تزال أعمق وأعقد من أن يحلها شعر الشعراء أو نثر الكتاب، وإن البرجوازي البليد العنيد الذي ينعس ويتمطى في كلٍّ منا لا يزال يدافع بشراسة وضراوة عن آخر قلاعه وحصونه!

صرخت التعبيرية وهتفت من أجل أن يولد الإنسان. لكن الإنسان ... الإنسان عبر ولم يولد بعد. فلنحاول نحن — كلٌّ بجهده — أن يُولد في أنفسنا أو في العالم. ولنذكر بالشكر

والعرفان تضحية أولئك المثاليين المساكين. وكل المثاليين على هذه الأرض البائسة السوداء مساكين.

عبد الغفار مكاوي
القاهرة

رينهارد جيرنج

المنقذون

«لعبة تراجيدية»

ولد رينهارد جيرنج في قلعة «بيبر شتين» بالقرب من مدينة «فولدا» في شهر يونيو سنة ١٨٨٧م. وعُثر على جثته بعد موته منتحرًا في شهر نوفمبر سنة ١٩٣٦م في «بوخا» بالقرب من مدينة «يينا». درس الطب من سنة ١٩٠٥م إلى سنة ١٩١٤م في يينا وميونيخ وبرلين وبون، وسافر في رحلاتٍ عديدةٍ إلى إنجلترا وفرنسا وسويسرا، واشترك في الحرب العالمية الأولى طبيبًا في الميدان لمدة شهرٍ واحد؛ إذ أصيب بالسل وقضى أربع سنوات للاستشفاء في منطقة «دافوس» بسويسرا، ثم حاول بعد ذلك أن يفتح عيادة طبية في برلين وفرايبورج فلم يُوفَّق ولم يُتَح له الاستقرار في سنوات عمره الأخيرة.

كتب «جيرنج» المسرحية والرواية والقصيدة والأمثال أو الحكم القصيرة، ولكنه اشتهر بتمثيلياته التي عبَّر فيها عن مأساة الحرب التي زلزلت نفسه، وصوَّر على لسان شخصياتها الرمزية صراع البطولة والأبطال للفكاك من قدرها «غير المحتوم». وقد ارتبط اسمه بمسرحية «المعركة البحرية» التي لقيَت نجاحًا هائلًا عندما عُرضت لأول مرة على مسرح برلين في سنة ١٩١٨م، وقام بإخراجها المخرج الشهير ماكس رينهارت. والمعركة البحرية تصور صراع سبعةٍ من البحَّارة في برج إحدى البوارج البحرية قبل بَدء المعركة وفي أثنائها. لم يحدد جيرنج شخصيات هؤلاء البحارة، بل جعلهم أنماطًا عامةً يتحدثون معًا ويتناقشون وينامون ويحاربون ويموتون في جوٍّ شبيهٍ بجو المأساة الإغريقية القديمة، فيه جلالها وعظمة حوارها ودقة لغتها، وصراع أبطالها مع قدَرٍ فظيعٍ يسقطون ضحاياه،

والقدَر هنا هو المعركة التي ينتظرونها. وليس أمام هؤلاء البحارة الذين تتردد أصواتهم كأصوات الجوقة اليونانية القديمة إلا الموت المحتوم. فسواء أطاعوا الواجب أم عصَوه فهم مقتولون في الحالين، وهم منذ البداية يتناقشون ويصارعون قدَرًا لا مفرَّ منه، ويموتون مِيتةً يائسةً تُعبِّر عن عبث الحرب وقسوتها، وتذكرنا بكثيرٍ من أعمال المسرح الوجودي والطليعي وقضاياه.

كتب جيرنج تمثيليات أخرى يغلب عليها هذا الجو المأساوي المجرد، وتشيع فيها اللغة الدقيقة المركزة التي تذكرنا بحوار سقراط مع تلاميذه وأصحابه. وقد اخترت لك تمثيلية «المنقذون» أو بالأحرى «المنقذان» التي تقوم على مفارقة مبكية ومضحكة معًا، مفارقة عجوزَين يُحتضَران على فراش الموت، وتزعج طلقات الرَّصاص الآتية من الشارع لحظاتهما الأخيرة فيهبَّان لإنقاذ البشرية. والمؤلف يُسمِّي مسرحيته «لعبة تراجيدية». والحق أنها لعبةٌ جادةٌ وقاتمةٌ إلى أبعد حدٍّ. فأبطالها يحاولون إنقاذ عالمٍ لم يعُدْ من الممكن إنقاذه، عالمٍ أشبه بقلعة محاصرةٍ انتشر فيها وباء القتل وقانون الدم، وصار سكانها لا يعرفون القاتل من المقتول ولا الصديق من العدو. ومن السخرية المضحكة أو المبكية أن يحاول المنقذون إنقاذ البشرية، مع أنهم لا يستطيعون أن ينقذوا أنفسهم! إن الجميع هنا محكومٌ عليهم بالإعدام، وكل شيء يتم بعد فوات اللحظة الأخيرة، أي بعد أن يتوقَّف الزمن وتفتح الأبدية أبوابها للضحايا والجلادين على السواء. إن الموت هو البطل الوحيد الذي يُمثِّل دَوره على المسرح. والجميع يمتثلون لأوامر هذا السيد الجبار، وخادمه الجديد المطيع، وهو الرعب والإرهاب. وتتوالى المناظر على خشبة المسرح، وتتتابع مشاهد القتل والضرب والتعذيب والاضطهاد، وتتحول التمثيلية إلى نبوءةٍ معتمةٍ بعصر الحروب والأهوال والخوف والقلق الذي يعيش العالم فيه منذ الحرب العالمية الأولى إلى اليوم. وإذا تنفَّسنا قليلًا عند نهاية المسرحية وتوقعنا شيئًا من الراحة على يد العاشقين الشابين فلا يلبث أن يخيب أملنا اليتيم عندما نتبيَّن أن الموت لم يرحم هذين العاشقَين، بل لعل موتهما الجميل أن يزيد من إحساسنا بظلمه وقسوته وضربته المحتومة التي تصيب الشيوخ في ساعة الوداع كما تترصد للشباب في لحظة العناق.

فرضَت المسرحية نفسها عليَّ كما فرضَت الشكل الذي ترجمتُها به. فقد وجدتُني أكتب ترجمتها الشعرية عند قراءتها لأول مرة، ولما انتهيت من قراءتها اكتشفت أنني انتهيت كذلك أو أوشكت على الانتهاء من ترجمتها! وقد أدهشني هذا وجعلني أتحسَّر على شاعرية فقدتُها منذ عشر سنوات طويلة. ومع ذلك فلم تدُمْ حسرتي طويلًا، إذ إن الشعر

الحقيقي كامنٌ في الأصل، ولم يزد دَوري على أن نسجتُ غِلالةً شاحبةً ألقيتها عليه. ولا أدري هل أحسنت أم أسأت بهذه الترجمة، وكل ما أستطيع قوله هو أنها فرضت نفسها عليَّ. وأحب أن أعترف بأنني اكتشفت فيها آثار قراءتي الطويلة في شعر أخي وصديق عمري صلاح عبد الصبور. ولكني أسارع أيضًا إلى الاعتراف بأن الشعر الذي ستقرؤه هنا ليس إلا شعرًا على سبيل المجاز، وظلًّا شاحبًا فقيرًا يفتقد عطر أنفاس الصديق العزيز وعمقه وصدقه.

وقد عرضتُ المسرحية على صديقي الشاعر عبد القادر حميدة، فتفضَّل بقراءتها وتصحيح عددٍ من أبياتها. وإنني لأرجو أن يقبل شكري القلبي على معروفه الجميل.

وإليك أخيرًا هذه التجربةَ لتحكم لها أو عليها.

المنقذون[1]

(حجرة بسريرَين يرقد عليهما رجلان عجوزان في حالة احتضار. تمرُّ فترة سكونٍ تام.)

العجوز الأول: أخي، أسمعت؟
العجوز الثاني: الموت.
العجوز الأول: لا شيء سواه؟
العجوز الثاني: لا شيء.
العجوز الأول: ضوضاء؟

(لا يسمع المتفرجون في هذه الأثناء شيئًا.)

العجوز الأول: برد وظلام.
العجوز الثاني: لا أخشى شيئًا.
العجوز الأول: مرحى بالموت.
العجوز الثاني: وأنا أيضًا.

(فترة صمت.)

العجوز الأول: قد تم الأمر.

---

[1] يضع المؤلف عنوانًا فرعيًّا لعله يدل دلالة بالغة على غرضه فهو يسمي مسرحيته «لعبة تراجيدية»؛ أي إنه لا يقصد أن تكون مسرحية ولا تمثيلية بالمعنى الحديث المعروف اليوم.

العجوز الثاني: وعلى خير.

العجوز الأول: كان حقًّا وصوابًا ما اعتقدناه كذلك.

العجوز الثاني: لم يكد يخفى علينا أي شيء.

العجوز الأول: كل شيء كان معروفًا لنا.

العجوز الثاني: لِم عدنا للكلام؟

(فترة صمت طويلة.)

العجوز الأول: أسمعت؟

العجوز الثاني: أحسبه صوتَ غناء.

العجوز الأول: وكأنَّ خُطًى تقترب.

(العجوز الثاني لا يُجيب.)

العجوز الأول: أبدأت الرحلة؟

(العجوز الثاني لا يُجيب.)

العجوز الأول:

أُذني لا تخدعني.
إني أسمع بوضوح.

(المشاهدون لا يسمعون شيئًا حتى الآن، العجوز الثاني لا يزال صامتًا.)

العجوز الأول: أخي!
العجوز الثاني: ناديت؟
العجوز الأول:

ألم تسمع؟ ضوضاء،
صراخ،
يقتربون.

العجوز الثاني: الموت بطيءٌ ومملٌّ.

(فجأة يُسمع دوي عالٍ ويُشاهد من النافذة وهَجٌ ساطعٌ يضيء الغرفة. العجوزان يعتدلان في فراشهما.)

العجوز الثاني: ملعونون!
العجوز الأول: ما هذا؟
العجوز الثاني: لا أحد سواهم.
العجوز الأول: دبَّت فينا الروح.
العجوز الثاني: الشعلة تدفئ.

(صمت.)

العجوز الأول: الويل، الويل!
العجوز الثاني: من كان يصدق أن الميت يجلس يومًا في فرشه؟
العجوز الأول: أو أنَّا نرجع شبَّانًا؟
العجوز الثاني: الويل، الويل!

(الحق أن الحياة الجديدة قد دبَّت في الشيخين. صمت.)

العجوز الثاني: تمنحنا القوة.
العجوز الأول: الشعلة تدفئ.
العجوز الثاني: والذنب.
العجوز الأول:

شرهم هذا وأذاهم.
يجعلنا نبعث كالموتى.

العجوز الثاني: أوتذكر؟
العجوز الأول: ماذا؟
العجوز الثاني: منذ قريبٍ.
العجوز الأول: ماذا؟
العجوز الثاني: حين رأينا الحادث.
العجوز الأول: ذكرني.

العجوز الثاني: أحدهم رفع يديه
العجوز الأول: كما ترفعها؟
العجوز الثاني: لا، في هذا الوضع (يشير بيده).
العجوز الأول: وبعد؟
العجوز الثاني: والثاني أنت رأيته، سقط ضحيةً.
العجوز الأول:

لِم هذا؟
لِم تستحضر هذه الصور المفزعة المرة؟

العجوز الثاني: حين هوى ...
العجوز الأول: أحمر كالمصبوغ بشمع.
العجوز الثاني: أصمته الضربة.
العجوز الأول: وانقضَّ عليه.
العجوز الثاني: لم يمنعه شيء.
العجوز الأول: وكلا الرجلين بشر وإنسان!
العجوز الثاني:

حيٌّ، وطريٌّ، من لحمٍ، شريرٍ!
وكلا الرجلين يعرف ماذا يفعل، كيف يصيب.

العجوز الأول:

كم أسعدني أن أتصور
أنَّا نخرج من هذا العالم
وإلى الأبد،
أن نحتضر الآن وننطفئ
كما ينطفئ النور.

(فترة سكون.)

العجوز الثاني: حين رأينا هذا ...

العجوز الأول: الدفء، هل تشعر به؟
العجوز الثاني: أبناء العار، الدفء؟
العجوز الأول:

كم يحيي
ويرد الروح.

العجوز الثاني: قلبي يخفق.
العجوز الأول: قلبك يخفق؟
العجوز الثاني: غضبًا.
العجوز الأول: اسمع! اسمع!

(يسمع الآن لأول مرة صوت ضوضاء بعيدة.)

العجوز الثاني:

القتلة!
انهض، انهض!

العجوز الأول: ماذا تفعل؟
العجوز الثاني: ننهض ونعود.
العجوز الأول: هل تسمع؟
العجوز الثاني: ونريهم.

(فترة صمت.)

العجوز الأول: الويل، الويل، الويل!
العجوز الثاني: هذي الصرخة فجأة؟
العجوز الأول:

ماذا تبغي أن تفعل؟
ماذا تبغي؟

العجوز الثاني: ماذا قلت؟

العجوز الأول: ننهض؟

العجوز الثاني:

يحملني أن أفعلَ هذا
عصبةُ أشرارٍ في الخارج.

العجوز الأول: كم نشهدهم؟

العجوز الثاني:

ما شاهدنا وعرفنا
طول العمر.

العجوز الأول: الآن؟

العجوز الثاني: أجل.

العجوز الأول: دعني أتفكر.

(فترة صمت.)

العجوز الثاني:

انهض، انهض،
يعلو الحقُّ على يدنا.
ينتصر الخير.

(يعتدل في فراشه.)

العجوز الثاني: إنَّا نعلم!

(فترة صمت.)

العجوز الثاني: هيا، إن الخير لا بد وأن يتحقق!

(يُنزل رجليه من على السرير الذي كان يرقد عليه — كزميله — مرتديًا ثيابه كاملة.)

العجوز الثاني:

هيا، هيا،
أولا تفهم معنى هذا؟

(فترة سكون.)

العجوز الأول: النسمة تنعش.
العجوز الثاني: والبيت مريح.
العجوز الأول: ويل الأشرار، ويل، ويل!
العجوز الثاني: هيا! هيا!

(ينهضان من الفراش ويقفان لحظة حائرين.)

العجوز الأول: نموت هناك.
العجوز الثاني: ماذا تعني؟
العجوز الأول: لا أعني شيئًا.
العجوز الثاني: أتمنى أن أقفز قفزة!
العجوز الأول: وأنا أيضًا ...
العجوز الثاني: لا، ليس الآن!
العجوز الأول: من أيام شبابي ...
العجوز الثاني:

لا، لا،
لا تذكرها اللحظة!

العجوز الأول: حين ذهبت إليها، أحمل باقة زهرٍ ...
العجوز الثاني: ما زالت تحرقني الذكرى.
العجوز الأول:

وأرى نفسي فجأة
أتحول زهرة.
آه من تلك النار!

العجوز الثاني: آه! آه!
العجوز الأول: وأود لو أني أقفز للأنجم.
العجوز الثاني: يكفي، يكفي.
العجوز الأول: من أجل المرأة.
العجوز الثاني: آه! آه!
العجوز الأول:

وتروح السكرة،
وتجيء الفكرة.

العجوز الثاني:

من أجل الفقراء هناك،
تعال! تعال!

العجوز الثاني: أسمع وقع خُطًى!

(يظهر رجل مبتور الذراعين.)

الرجل المبتور الذراعين: أنتم أحياء؟!
العجوز الأول: أترى؟
العجوز الثاني: دبَّت فينا الروح!
العجوز الأول: عدنا أحياء!
الرجل المبتور الذراعين:

مَبلغ علمي أنكما
من يومين
تُحتضَران.

العجوز الأول: وبُعثنا الآن.
الرجل المبتور الذراعين:

ما دامت عندكما القدرة

هيا لوذا بالهرب!
(العجوزان لا يتكلمان.)
هيا! هيا!
قبل فوات الوقت.
(العجوزان صامتان.)
ما معنى هذه الوقفة؟
إنكما تريان وتستمعان
وفي إمكانكما الهرب.
(العجوزان لا يتحركان.)
أتظنان
بهم الرحمة؟
أو أنهم يبقون على إنسان؟
أتريدان
أن يصلا بكما
بالإذلال وبالطغيان
فتصيرا مثلهم قتَلة؟!

الرجل المبتور الذراعين:

صناع الموت
في الشارع أو في البيت
في كل مكان، كل مكان؟
أوَلا تدرون
ماذا يجري في هذا الحي؟
هيا! هيا!
قبل ضياع الوقت!
(فترة صمت.)
طالت هذي الوقفة.
تمتنعان؟

سيكون الحرق جزاءكما
أحياءً إن لم تشتركا
في سفك الدم.
هو حقد،
غضب،
يأس.
ويكاد المرء يظنُّ
أن الشر قديمٌ قِدَم الدهر.
تمتنعان؟
عبثًا أتكلم وأحذر،
فلأمضِ لحالي ... ووداعًا!
إني صاحب عاهة،
شلتني هدت أيامي،
ملأتها سخطًا ومرارة
لكن ما أعجبَ ما نلقى!
ها هي ذي ترفع أعلامي،
تُنقذني تبقيني حيًّا،
تنجيني من أيدي القتلة.

(ينصرف الرجل المبتور الذراعين.)

العجوز الأول: أفهمت؟
العجوز الثاني: أظن.
العجوز الأول: ماذا؟
العجوز الثاني: الآن علينا أن نعمل.
العجوز الأول: ملعونون!
العجوز الثاني: إن كان صحيحًا ما قاله.
العجوز الأول: ولماذا يكذب؟

العجوز الثاني:

كم أتمنى
لو كانت لهم كلهم
رقبة،
كل القتَلة،
الجلادون السفاحون الفجَرة،
رقبة،
واحدة لا غيرُ؛
حتى أخنقَهم
بجماع يدي
وأخلِّص منهم هذا العالم.

العجوز الأول: فلنتوسل بالرفق.
العجوز الثاني: الرفق؟ ما جدوى هذا؟
العجوز الأول: ألا نسأل عن جدواه.
العجوز الثاني: إن المسألة هي الخير.

(يبتعد العجوز الأول ناحية الجدار وهناك يعقد يديه يائسًا.)

العجوز الأول: أعلينا أن نفعل هذا؟
العجوز الثاني: من يفعله
إن لم نفعله نحن؟
العجوز الأول: جُهَّال نحن ولا ندري.
العجوز الثاني: لا ندري؟
العجوز الأول: لا شيء أكيد.
العجوز الثاني:

لا شيء؟
حقًّا لا شيء.

العجوز الأول: قد نُضطر ...
العجوز الثاني: أن ننقذ أنفسنا؟
العجوز الأول: لا أقصد هذا.
العجوز الثاني: ما تقصد؟
العجوز الأول:

في أيام شبابي،
كم جاهدت وثرت!
كيف أفتح عيني
فرأيت
أني أعمى كنت
كل العمر.

العجوز الثاني:

أهذا شيءٌ
تذكره في هذه اللحظة؟

العجوز الأول:

بل هذا شيءٌ أدركته
طول حياتي،
طول حياتي،
ولقد قلته.
لكن عن غير طريق الكلمات.

العجوز الثاني:

أتظن الآن
أنك تملك أن تختار،
لا تعجل، سوف ترى
أنك لا تملك شيئًا.

اسمع، اسمع،
ها هم يأتون.

(فترة سكون.)

العجوز الثاني: حسن، هذا خير.

(فترة سكون.)

العجوز الأول: أخي!
العجوز الثاني: أسرع، ماذا تبغي؟
العجوز الأول:

فليرقد كلٌّ منا
فوق سريره،
وليتعجل موته،
ويساعد نفسه
إن لم يسعفه الموت.

العجوز الثاني:

بل نبذل ما في طاقتنا
لنساعد من يأتي الآن.

(يدخل رجلان مسلحان، لا تظهر عليهما أية علامة أخرى من علامات الحرب.)

العجوز الثاني: ماذا أقدر أن أفعل؟
الرجل الأول: هيا.
العجوز الثاني: فورًا.
الرجل الأول: لِم لا تتبع يا شيخ؟
العجوز الأول: وإلى أين؟
الرجل الثاني: هل يسكن أحد غيركما في هذا البيت؟

العجوز الأول: لا، نحن الاثنان فقط.
الرجل الأول:

هذا البيت
معزول وحده
عن كل بيوت الحي.

العجوز الثاني: هذا حق.
الرجل الأول: إذن فتعالا.
العجوز الأول: ما تصنع؟
الرجل الأول: سوف ترى.
العجوز الثاني:

أخي،
تعالَ معي،
ولا تجزع.

(ينصرفون جميعًا. بعد قليل يرجع العجوز الأول مع الرجلين.)

العجوز الأول: العسف! العسف!
الرجل الأول: اهدأ يا شيخ!
الرجل الثاني: لن يسرق أحد شيئًا منك.
العجوز الأول: العنف! العنف!
الرجل الأول: من ذا يتكلم عنه؟
العجوز الأول: لا، لن أدخل بالإكراه أو القهر.
الرجل الأول: أنت سمعت بأذنيك.
العجوز الأول:

أبدًا! أبدًا!
ليس هنا في هذا البيت.

الرجل الأول:

سمعت بنفسك
أن لا بد!

(سكون.)

العجوز الأول صارخًا: ماذا يحدث لصديقي؟
الرجل الأول: اسمع.
العجوز الأول: ماذا؟
الرجل الأول: أنت.
العجوز الأول: شيءٌ مفزع. ها! ها! ها!
الرجل الأول: كذا تنقُّ الضفدعة.
الرجل الثاني:

ويشهق السمك،
حين يمسُّ اليابسة.

العجوز الأول: أجل.
الرجل الثاني: وتنعق البومة.
العجوز الأول: حقًّا.
الرجل الثاني: وتنقر الغربان عينيها.
الرجل الأول: حقًّا، حقًّا.
العجوز الأول:

أما أنتم ...
يا أبناء البشر ...

الرجل الثاني: نعرف هذا.
الرجل الأول: من أيام طفولتنا.
الرجل الثاني: لكن لا نشق أو نزفر ...

الرجل الأول:

بل يشغلنا شيءٌ واحد؛
أن ننتزع القلب
من بين الأعظم واللحم.

الرجل الثاني: من أيام طفولتنا ...
العجوز الأول:

وأنا ...
ماذا تبغون؟

الرجل الأول: سمعت بنفسك.
العجوز الأول:

أقتل غدرًا ...
هل أقتل؟

الرجل الأول:

أية بلجيكي
يدخل هذا البيت.

الرجل الثاني:

مطرودٌ يبحث عن مأوًى
يحميه،
مجروحٌ يلتمس دواءً
يشفيه، يبتهل إليكم
أن تخفوه.

العجوز الأول: شيءٌ مفزع.
الرجل الثاني: لن يتغير.

العجوز الأول:

بشعٌ ومروع.
لكمو أنتم
لكمو أنتم أنفسكم.

الرجل الأول:

هذا ما فعلوه بنا،
واليوم
جاء الدَّور علينا
لنرُدَّ الدَّين.

الرجل الأول:

يا شيخ،
إنا نقتصُّ من القتَلة.
هل تسمعني؟
إن لم نفعل ...

العجوز الأول: قاتل!
الرجل الأول: اهدأ! اهدأ!
العجوز الأول: قاتل!
الرجل الأول: قلت اهدأ! اهدأ!
الرجل الثاني: إن لم تفعل ...
الرجل الأول:

وتركت البيت.
إن خفت،
جبنت.
أفهمت؟

الرجل الثاني:

ها هو ذا
يصبح أبكم وأصم!

الرجل الأول:

إن لم تفعلها.
أسمعت؟

الرجل الثاني: ما رأيك في وقفته تلك؟
الرجل الأول:

قد عرف الآن
ما هو مطلوب منه.
لا عذرَ لديه.

الرجل الثاني:

تعساء!
تعساء!

الرجل الأول: هل أنت مصرٌّ؟

(العجوز الأول يُطرِق برأسه موافقًا.)

الرجل الأول:

يمكننا الآن
أن نقضيَ بالحكم عليك
بالإعدام.

(العجوز يطرق برأسه موافقًا.)

الرجل الثاني:

تعالَ، تعالَ،
هيا! لا تتأخر!
هو يدري
ماذا يجب عليه.

(ينصرف الرجلان. العجوز الأول واقفٌ في مكانه، وبينما يتكلم ترتفع قامته شيئًا فشيئًا حتى تصل إلى عُلوٍّ شاهق.)

العجوز الأول:

ليتكمو تدرون!
ليتكمو تدرون!
رباه!
سامحهم،
ساعدهم،
لا تتركهم،
لا يدري أحدٌ منهم
ماذا يفعل.

(يرجع الرجل الثاني.)

الرجل الثاني:

يا شيخ!
أنا لا أقصد إلا الخير
نحن كذلك
تفعل ما لا نرضى عنه.

العجوز الأول: قتلة!

(الرجل الثاني يهز كتفيه وينصرف. تسمع ضجة.)

لو بات العالم في أيديكم،
لو لم تمتدَّ يدٌ أخرى
تمسك بالمجداف.
(يلتقط أنفاسه لحظةً ثم يستطرد.)
ما أبشع هذا،
ما أبشع!
بالتهديد وبالقوة
بالطغيان وبالقوة
بالطغيان وبالشدة
تنتظرون
أن تبقوا، أن تنتصروا،
أن يزدهر الخلق.
لكن أية خلق؟
أية خلق؟
(سكون.)
أخي!
أين تُراك الآن؟
ماذا يجري لك؟
لِم لم تصمد وتقاوم؟
ماذا فعلوا بك؟
لم تتغير فجأة؟
هل غلب اليأس عليك؟
هل غلب اليأس؟
(تُسمَع الضوضاء مرة أخرى.)
اسمع! اسمع!
(فترة سكون.)
حتى هذا
جربته

في أيام صباي.
مرة؟ لا بل ألف:
أن لا شيء يعين
إلا الموت.
يا موت،
لِم لم تدركني قبل اليوم؟

(في هذه اللحظة يظهر العجوز الثاني بالباب، بعد أن تغير وأصبح أشبه بالشبح منه بالإنسان.)

العجوز الثاني: الغوثَ! الغوثَ!
العجوز الأول: أخي!

(العجوز الثاني يشير إلى فراشه.)

العجوز الثاني: هناك! هناك!
العجوز الأول:

حاذر!
لا تدخل هذا البيت،
لا تدخل.

العجوز الأول:

بل هو غرضي،
لا أتحول عنه.

العجوز الأول:

اللعنة ترزح فوق البيت.
فوق بيوت الحي.

العجوز الثاني:

دعني أرقد
فوق فراش الموت.

العجوز الأول:

في هذا البيت
يتهددك الويل.
ما بالك ...
ما هذا الوجه؟
وماذا غيَّر منك؟

العجوز الثاني: لا تقرب مني!
العجوز الأول:

إن أصررت على هذا،
متنا شركاء في الذنب.

العجوز الثاني:

أغرب عني!
اذهب عند الحائط.

العجوز الأول: ما هذه السَّحنة؟
العجوز الثاني:

قلت اذهب،
أوَلم تسمعني؟

(العجوز الأول يصدع للأمر.)

العجوز الثاني: ابقَ مكانك! لا تدنُ!

(يرقد العجوز الثاني على سريره ويظل ينظر أمامه بعينين مفتوحتين دون أن يتكلم.)

العجوز الأول: أفلا تتكلم؟!

(العجوز الثاني لا يتحرك.)

العجوز الأول: هل تنوي حقًّا أن تبقى؟

(لا يتحرك.)

العجوز الأول: هل تعرف حقًّا ما يجري في هذا البيت؟

(لا يتحرك.)

العجوز الأول:

لا تنوي أن تفتح فاك.
أبدًا، أبدًا؟

(لا يتحرك.)

العجوز الأول: أتظل تُحدِّق في صمت؟

(لا يتحرك.)

العجوز الأول:

ماذا قد طرأ عليك؟
قل لي، ماذا تم؟
لا زلت أراهم
حين التفُّوا حولك.
ونظرت إليهم،
وسكت،
ثم مضيت.
أين ذهبتم؟
ماذا فعلوا بك؟

أخي! لنغادر هذا البيت.
تعالَ معي
ولنرحل عنه.
لا تتحرك؟
إني لا أقدر وحدي
أن أفعل هذا.
يا أخلص أحباب القلب!
تعالَ معي.

(فترة صمت.)

العجوز الأول:

كنت أظن
أني أعرف،
والآن أُسائل نفسي
هل أخطأ ظنِّي؟
من ذا دبَّر هذا،
من مسئول عنه
أمس وقبل الأمس؟
هل تخطئ عيني؟
أبسمت؟
إني أتمنى أن أعطي
لا أبخل عنك،
أتمنى أن أجد الموت،
أتمنى،
أن أفعل ما ترضى عنه
كي تخرج كلمة
من شفتيك.
(العجوز الثاني لا يتحرك.)

أخي!
ما لك لا تحنو
لا ترحم؟
أنا لا أفهم.
أأصابك منهم
ما أخشى
ولذلك تأبى أن تتكلم؟

(يسمع في هذه اللحظة صوت إنسانٍ قريبٍ من الباب.)

الصوت: النجدة! النجدة!
العجوز الأول: صوت يهتف.
الصوت: الغوثَ! الغوثَ!
العجوز الأول:

أنا آتٍ،
فاهدأ وتريث.

(ينصرف العجوز الأول ويرجع بعد قليل وهو يسند رجلًا مجروحًا جُرحًا بالغًا.)

الرجل: ربي! ربي!
العجوز الأول: أوَلا تدخل؟
الرجل:

آه!
كنت ضعيفًا وصرخت!

العجوز الأول:

وعلى الفور جريت
لأعينك.

الرجل: أعرف ما تعني بالعون!
العجوز الأول:

افعل! افعل!
ضع حدًّا لعذاب شقيٍّ
خلصني من خوفي، رعشاتي.
كتب الموت عليَّ
اقتلني!

العجوز: ألهذا ترفض أن تدخل؟
الرجل:

لا تقتلني
آه! ولماذا صحت؟
ندَّت عني الصيحة فجأة
وبلا قصد.

العجوز الأول: هيا كي أضعَك في الفرش.
الرجل: بل دعني أخرج.
العجوز الأول:

لو طاوعتك في هذا
لانهرت، سقطت على الأرض.

الرجل:

هناك ستخنقني حتمًا
وتقول لنفسك
إن لم تقتله قتلك
هذا فعلكم الآن
وهذا ما كنا نفعل.
آه! آه! آه!

العجوز الأول:

الويل! الويل!
هذا ما نجني منكم!

(يقف الرجلان فترة في مواجهة بعضهما البعض، وفجأة يلقي الجريح نفسه بين ذراعي العجوز.)

الرجل: أنقذني!
العجوز الأول:

ما دمت أعيش،
وما دامت في جسدي قوة
لن يؤذيك أحد.

الرجل:

امنعه أن يدخل.
لا تسمح له.

العجوز الأول:

لن يؤذيك أحد
وأنا أقسم.

الرجل:

وسيزحف
كالثعبان المتسلل،
أعرف، أعرف!
من نظرته أدركت
ما يطلب مني،
لن يهدأ حتى يخنقني

ونموت معًا.
لا تتركه يدخل.

العجوز الأول: من؟
الرجل الأول:

الآخر،
يجري في أعقابي.

العجوز الأول:

لا تتكلم!
إنك تهذي
اقبل.

الرجل:

كنت هناك
ورأيت بعيني الدم
ينزف منه، يتدفق
ينساب برفقٍ
كالموت.
دعني! دعني!
لست أريد الموت!

العجوز الأول: انظر كيف أقودك في عطف.
الرجل:

ارحم ضعفي،
أتوسل لك!
إني أعرف.

العجوز:

أوَلم تدرك حتى الآن
أنك في خير
مع أخيار؟

(فترة صمت. الرجل يلمح العجوز الثاني.)

الرجل: هذا!
العجوز الأول:

هو لي أخ.
هيا أقبل!

الرجل:

لِم ينظر لي؟
ما معنى هذا؟

العجوز الأول: أتظل تسيء الظن؟
الرجل:

دعني أروي القصة له،
قد يرحمني!
هم دفعونا بالإكراه،
أقسم لك.
عميانًا كنا،
صدقنا ما قالوه.
أوَلا يسمع؟
أنا ما أذنبت.
أرجوك اسمعني

غُرِّرَ بي وخُدعْت.
(يشير إلى قلبه.)
هنا في قلبي لا زالت
من أولها تحيا القصة.
ولذلك أرجو أتوسل
أبقوني حيًّا!

العجوز الأول:

ما أتعس
إنسان العصر!

(فترة صمت.)

الرجل:

ويلي!
ما أفظع ما قدمت!

العجوز الأول:

ما هذا؟
ماذا يتحكم فيك؟
وأية روح تعصف بك؟

الرجل:

روح شرير.
حقًّا، حقًّا،
أنا نفسي!

العجوز الأول: تعترف بهذا، وتسلم؟

الرجل:

ويلي، ويلي!
ما أشقاني!
من ينقذني؟
من يقبل أن يمنحني العون؟

العجوز الأول: أجادٌّ أنت؟
الرجل:

أنا نفسي
أقدمت على هذا الجرم.

العجوز الأول:

أخي،
أسمعت؟

الرجل: إني أجعل ثقتي فيك وأعتمد عليك.
العجوز الأول:

يا للحظ!
هذا يوم يسعد فيه القلب.
أخي، أسمعت؟

الرجل: ضعني في الفرش.
العجوز الأول:

أعرف.
سوف تعيش الآن.

الرجل:

لأني مجروحٌ أنزف
ولأني طيب،

شيء واحد.
أتوسل لك
ألا تخلف فيه الوعد:
أغلق هذا الباب
لا تُدخل أحدًا،
إن يصرخ صوت
لا تسمع،
خبئني في ركنٍ مظلم
لا يلمحني أحدٌ منهم
هو أبصرني
سوف يجيء
حين تواتيه الفرصة.

العجوز الأول:

ما دمت أعيش ...
ما دامت في جسدي قوة ...
فستحيا أيضًا ...
أقبل،
إنك أضعف
مما تتصور.

(ينصرفان إلى الناحية اليمنى. العجوز الثاني يرفع رأسه، ثم يعتدل قليلًا في الفراش ويُنصت باهتمام. يتمدد في فراشه من جديد عندما يسمع ضجة بالباب. بعد قليل يرجع العجوز الأول.)

العجوز الأول:

أنصت هناك،
أطللت من الشباك،
مرت خيل الغضب المر،

والآن يسود الصمت.
أخي!
ما أروع هذا
ما أروع!
نحن نجونا
أنقذنا.
والآن سأرعى هذا البائس
وسُأعنى به.
وستأتي أيامٌ أهدأ.
سيعم الخير،
وسيسكن هذا الغضب المحموم،
وتحلو كل الأشياء.
أخي!
هيا انهض! انهض!
لما أحسست بأن العمر
يُكتب لي،
وبأن حياةً تولد في،
أجفلت،
وتولاني الذعر.
قلت لنفسي،
ما هي إلا شبكة
أو فخ.
فحياة المرء
مظلمة تصبح ومخيفة
ورهيبة
حين نشك
في معنى الخير.
انتهت الآن
متاعبنا،

وانهزم الشر.
قتَلة،
أن نصبح قتَلة،
هذا ما يبغون
منك ومني.

(العجوز الثاني يتحرك في الفراش.)

العجوز الأول:

الآن ينام
من أنقذته.
ولدي! ما أبدعه!
طيب،
هو في أعماقه
إنسان طيب.
أوحت لي هذا
كلماته،
واليأس الخانق من نفسه
حين تمكن منه.
أرأيت
كيف تعرف فجأة
وجه الحق؟
فجأة!
وكذلك يسطع نوره
للأخيار
مثل البرق
أو مثل الفجر،
وكذلك
في آخر كل مطاف

يأتي الخير.
آه!
ما أسعدني!
إني حي!

(يتحرك العجوز الثاني من جديدٍ في سريره.)

العجوز الأول:

أنت على حقٍّ؟
(ينتفض العجوز الأول انتفاضة النصر.)
قدر الإنسان.
أنت مخيف.
وتضل الناس كما شئت!
لكنك بمرور الوقت
تعجز أن تنفع وتضر.
وتظل صغيرًا وضئيلًا
في وجه الخير.

(يحاول العجوز الأول أن يقترب من العجوز الثاني فيمنعه موقفه السلبي التام.)

العجوز الأول (يتحول عنه بعد قليل):

أشعر أني وحدي
في هذا الكون
وكأني أسكر فأُجن.
(يتحرك العجوز الثاني في فراشه من جديد.)
ساد الصمت.
هذا ما قالوا عنه،
ليقبل كل قدره ...
أيًّا كان،

طيبة كل الأشياء
في قلب طيب.
أخي،
ها نحن ضربنا مثلًا
يجري في كل مكان
ويعم الأرض،
فإذا أنكره الناس
وأشاحت عنه الآذان،
فيكفي أنَّا أوجدناه
حتى ينجو هذا العالم.
أخي!
حرِّك شفتيك، تحرَّك!
ماذا تنظر؟
ماذا يحدث في عينيك؟
أوَلا تتخلى عن صمتك
فلأمضِ أنا
لأؤدي الواجب
نحو الرجل الراقد في الحجرة.

(ينصرف العجوز الأول، تظل الحجرة للحظة خاليةً تمامًا، ثم يفتح الباب الأيسر وينسل منه رجلٌ نحيفُ الهيئة.)

الرجل: أين؟

(يتلفت حوله.)

الرجل:

أهو هناك؟
أمات؟

(يتلفت حوله.)

الرجل:

أرجوكم
أبتهل إليكم
لا تغتالوه
فلي شأنٌ معه.

(يعتدل قليلًا في وقفته.)

الرجل:

العين بعين،
والسن بسن.

(يلمح العجوز الثاني راقدًا على سريره.)

الرجل:

ها هو ذا
يرقد في فراشه
(يسقط مرةً أخرى على الأرض.)
حق عليك الموت؟
سنموت سويًّا!
يقول بهذا العدل،
ونظام الكون الأزلي.
لهذا جئت،
أتسلل خلفك.
ولهذا أدخر القوة.
هل تسمعني؟
تفهم عني؟
وإنك تفهم لا شك
إنسان أنت

مثلي
وعلى ما أسلفت إلي
لا يوجد إلا ردٌّ واحد
يعرفه كلٌّ منا.
هل تسمعني؟
بالضربات انهلت عليَّ
من قدام، من خلف،
من أسفل، من أعلى،
وهجمت عليَّ
ماذا كان الدفاع لك؟
لِم لا تتكلم،
لِم تكذب؟
لِم تستخفي الآن؟
هل كنت تؤمِّل أن يدركني الموت
قبل وصولي لك؟
لا، لا، لن يحدث هذا
لن يلمسني الموت
قبل الثأر.
فهناك العدل
والعدل أحق.
(فترة سكون.)
أعرف
لِم أقدمت على هذا
يا مسكين
يا صاحب أصغر نفس،
أضأل نفس.
لن ينقذك الآن
مني شيء ...

فلقد جئت؛
كي أخنقك بنفسي
(يبذل الرجل أقصى جهده لينهض على قدميه، يلمح العجوز الثاني فيطلق صرخةً عاليةً ويسقط مرةً أخرى.)
هذا رجلٌ زائف!
رجلٌ آخر!
ليس المجرم!
(سكون.)
خدعت سرقت،
مكر ودهاء.
ما أقذر هذا!
أأموت أموت
والقاتل حي؟!
(سكون.)
أنت!
يا من ترقد في هذا الفرش
إني أعرف من أنت.
ولقد أبصرتك حين مضيت أمامهم
وانهلت عليهم بيديك.
ثم زحفت على الأرض
وتصارعت صراع الذئب مع الكلب
إنك تعلم بمكانه
فتكلم، أسرع
قبل فوات الوقت.
حتى لا أصرخ فيجيئوا.
أسمع صوتًا بالداخل.
هل يجري الآن
ما أعنيه؟

أفصِح عما في نفسك
ولتصحُ الرحمة في قلبك!
(سكون.)
سوف أصيح
حتى يأتوا.

(في هذه اللحظة يرجع العجوز الأول ويتكلم في البداية دون أن يلحظ الرجل الملقى على الأرض.)

العجوز الأول:

يبكي ...
يبكي ...
لا يبغي أن يتكلم،
والآن تمكن منه
خوفٌ مرعب.
رباه!
ماذا يضني قلبه؟
ماذا يخفي صدره؟
إن كانوا مثله،
إن كانوا في الخوف سواء،
لا جَرم يكون الموت
في أعينهم نعمة.

الرجل: هو ...
العجوز الأول: ماذا؟
الرجل: من ...
العجوز الأول: مسكين مثله ...
الرجل: هو من شأني ...
العجوز الأول: وضعيف مثله ...

الرجل: أحضره ...
العجوز الأول:

رباه!
يا لكم من بؤساء!
تعالَ معي!
تعالَ تمدد
فوق سريرك.

الرجل: أحضره إليَّ.

(يقترب العجوز الأول من الرجل الذي يبعده عنه بإشارةٍ مخيفة.)

العجوز الأول:

يا أبأس خلق الله،
ستموت
وأنت على بؤسك.

الرجل: أحضره هنا.
العجوز الأول:

بِم ينطق،
وبماذا يهرف؟

الرجل: بم ... بم ... بم ...
العجوز الأول:

رباه! أية رعب!
أية رعب يملككم!

(الرجل الملقى على الأرض يشير إشاراتٍ مخيفةً مضحكة.)

العجوز الأول:

تعالَ،
إن شئت أعنتك
ومددتك في هذا الفرش.

(يحمله إلى السرير.)

العجوز الأول:

رؤية هذا
تسلبني كل قواي
تحبب في نفسي الموت.
رباه!
ارحم هذا اللحم
أنقذ هذي الأرواح.

الرجل (من الفراش)**:**

دعني يا شيخي الطيب،
دعني.
لا بل شدد قبضتك علي؛
أنا لا أتحمل هذا الحب.

العجوز:

يا ولدي، دعني أمنحك الحب
أترفق بك
أبذل من نفسي لك.

الرجل: يا شيخي الطيب، من أنت؟

العجوز الأول:

شيخ منهوك مُستضعَف
لكن الخير يقويه.

الرجل:

الخير؟
لا لست أريد،
دعني، دعني.

(ينتزع الرجل نفسه من السرير.)

الرجل:

أحضره الآن،
أحضره الآن،
أو أصرخ.

العجوز الأول:

ما هذا؟
ماذا يجري لك؟

الرجل:

هو حي؟
كان عليك
أن تقتله،
لكن لم تفعل؛
ولذا تدفعني الآن إلى القتل.

العجوز الأول:

ما هذا؟
ماذا يخرج من شفتيك؟

الرجل:

إني أسمعهم في الشارع
وقع خُطاهم أعرفه وسيأتون
لكي ينتقموا لي
إن أصرخ هبوا للثأر.
أحضره حتى لا أصرخ!
آه! آه! آه!

العجوز الأول:

ويلي! ويلي!
أشعر أنك تخنقني.

الرجل:

هناك، هناك.
ألقونا في جحرٍ مظلم،
جحرٍ مهجورٍ معتم.
ودخلنا فيه،
تخبطنا وتعثرنا.
فجأة،
أحسست بوجهٍ في وجهي
بشع ممرور يعصره
يأسٌ ويثير بيَ الشفقة.
وجهي، وجهه
امتزجا، صارا اثنين
في واحد،
نفس الوجه،
وجه القاتل والمقتول.
مرت لحظة،

وأشحتُ بوجهي فأشاح بوجهه.
مرت لحظة،
وأتت ضربة
تتبعها ركلة
تتلوها لكمة
وانهال الضرب عليَّ
يمينًا وشمالًا
من قدام، من خلف،
من أسفل، من فوق.
وبكى وجهي،
وبكى وجهه
سلمه لي،
سلمه.
لا بد وأن أقتله
لا بد
فبهذا وحده
أُنقذ نفسي.
(سكون.)
قد أبصرته
يتسلل من هذا الباب،
فتسللت وراءه
وهو الآن هنا.
لا تنكر
حان الوقت لأثأر.
دعني معه وحدي،
دعنا واذهب!

(العجوز يرفع ذراعيه مفزوعًا.)

العجوز الأول: سيصيح ويجأر.

الرجل:

لا تهذر!
لا تتردد وتفكر،
لا تتحسر،
حاول أن تفهم أن تعذر.

العجوز الأول:

سيجيء القتلة.
لن تنجو منهم،
لن ينجو.

(فترة صمت.)

الرجل:

افهم قولي
هذا أمرٌ حتمي.
(فترة سكون.)
ارفق بي
احنُ عليه وعليَّ!

العجوز الأول: سيصيح ويصرخ.

(سكون.)

الرجل:

ارحم ضعفي!
(صمت.)
سأموت.
(صمت.)
أسرع!

العجوز الأول: إني لأريد الخير.

(صمت.)

الرجل:

العبء ثقيلٌ والذنب
قد جاوز حده.
نحن جميعًا نتحمل وزره.
أما الآن فقد فات الوقت.
أسرع
فأنا أنتظر الموت.
(صمت وسكون.)
لا تتدخل في شيء
لا يعنيك!
إن لم نفعل فسأصرخ.

(ينهض قليلًا، يحاول أن يصرخ فلا تخرج منه إلا حشرجة ضعيفة.)

الرجل:

ها!
أوَتبغي أن تمكر بي؟
أوَتبغي أن أُسلِم روحي
قبل الأخذ بثأري،
قبل نفاذ العدل؟
ها أنا ذا أمضي، أتسلل
حتى أصل إليه
لن يمنعني شيء.

(يزحف الرجل حتى يصل إلى الباب. وعندما يرى العجوز هذا يسقط على الأرض بجانبه.)

الرجل: ماذا تفعل؟

(العجوز يُصدر إشاراتٍ مخيفةً ومضحكة.)

الرجل: عن هذا الباب تنحَّ!

(العجوز يواصل إشاراته.)

الرجل:

أتحاول أن تُفزِعني
بإشاراتك؟
أنت؟

(يستمر العجوز في إصدار إشاراته.)

الرجل: هل تعجز أن تخرج كلمة؟

(فترة صمت طويلة. العجوز الثاني يعتدل جالسًا في سريره. العجوز الأول يُطرق برأسه.)

العجوز الأول:

اهدأ
أرجوك
واترك هذا الأمر.

الرجل:

بل تهدأ أنت.
هل صليت؟

العجوز الأول: ما عادت تُسعفني القدرة.
الرجل: وأنا أيضًا.

العجوز الأول:

هذا العبء ثقيل.
أثقل مما يحمل قلب!

الرجل: هو، هو، هو!

(يحرك يده اليمنى في أثناء هذا حركة دائرية.)

العجوز الأول: ما أبغي إلا الخير.
الرجل: أحقًّا تبغي هذا؟
العجوز الأول:

أن أنقذ كل الناس،
وأنقذك وأنقذ نفسي.

الرجل: تنقذني أيضًا؟
العجوز الأول:

نحن جميعًا.
نحن جميعًا.

الرجل: هل بقيَ سبيل؟
العجوز الأول:

في هذي الحجرة
كنا نرقد
أنا وأخي
داخل هذي الحجرة
فوق فراش الموت
حتى جئتم
فبعثتم فينا الروح،
حركتم فينا النبض.

الرجل: نحن؟
العجوز الأول: جنونكم.
الرجل: أي جنون؟
العجوز الأول:

وهناك بُعثنا
لنكون شهودًا بالخير
ونخلص هذا الكون!

(الرجل يُصدر برأسه وذراعيه حركاتٍ تدل على الرفض والاستنكار.)

العجوز الأول: إن شئت ...
الرجل: ماذا؟
العجوز الأول: إن صدقت
الرجل: ماذا؟
العجوز الأول: إن صدقت
الرجل: ماذا تعني؟
العجوز الأول: إن الخير ...
الرجل:

الخير؟
أوَلا تدرك ...

العجوز الأول: ماذا؟
الرجل: أني أُحتضر الآن؟

(فترة صمت أطول.)

العجوز الأول:

سأضمك بين ذراعي
فتعود إليك حياة أخرى
وسأرعاك.

الرجل: طول العمر؟
العجوز الأول: سأعلمك.
الرجل: الرقة؟
العجوز الأول:

لا داعيَ أبدًا
صدقني،
لا داعيَ أن ينتشر الرعب
وتبدو كل الأشياء مخيفة
أتحب؟

(ينظر الرجل العجوز نظرة طويلة.)

الرجل: أنت؟
العجوز الأول: أجل!
الرجل: كذَّاب!
العجوز الأول: رباه! ربي في عليائك!
الرجل: لست أريد.
العجوز الأول: لست تريد؟
الرجل:

لا أقدر.
دعني أفتح هذا الباب.

العجوز الأول: رباه! ربي في عليائك!

(يتلفَّت الرجل حوله.)

العجوز الأول: قد يمكن …

(الرجل يحملق في نقطةٍ معينة.)

العجوز الأول: لو تخلو الدنيا ...

(الرجل يحدق خلفه.)

العجوز الأول:

لو أمكننا ببساطة
أن نفهم بعضًا ... نتفاهم.

(الرجل يلمح العجوز الثاني ويطلق صرخةً عالية.)

الرجل:

هذا يعرف.
لا يخفى عنه شيء.
دعني أذهب.

(يبدأ الرجل في التحرك نحو الباب. يتحرك العجوز الأول أيضًا.)

العجوز الأول: للخلف.
الرجل: يمينًا.
العجوز الأول: ويسارًا.
الرجل: أسرع.
العجوز الأول: أبطئ.
الرجل: ملعون أنت!
العجوز الأول: وعليك اللعنة!

(يبدآن في صراعٍ وحشيٍّ حتى يصرخ الرجل فجأة.)

الرجل:

إني أُحتضر، أموت!
إني أحتضر، أموت!

(العجوز يتركه وينهض واقفًا ويبتعد تجاه الحائط، يقف صامتًا لا يتكلم، ثم يسير في بطءٍ إلى سريره ويرقد عليه. تمر فترة سكونٍ طويلة. ثم يسمع صراخ الرجل الآخر في الحجرة المجاورة. يلتفت العجوز الثاني فجأةً للعجوز الأول.)

العجوز الثاني:

وهناك على أرض الشارع،
كانت خطواتي تسبقهم
ويداي إلى أعلى رأسي،
وأقول لنفسي:
فلأضرب مثلًا
وتلفت
فرأيت اثنين
يصطرعان
كالأحباب أو العشاق.
وتملَّكني السخط.
حاولت أفرِّق بينهما،
ومددت يدي،
فخنقتهما.
قلت لنفسي
قُضي الأمر.
قُضي الأمر.
هناك فهمت.
قُضي الأمر.
قُضي الأمر.
هناك فهمت.
من يصمت
من لا يفعل

يعرف عنه الناس
أن قد فهما.

(العجوزان يرقدان الآن رقدتهما التي بدأت بها المسرحية، وفجأة يدخل شابٌّ وفتاةٌ من الباب وكلاهما يبدو في هذا المكان وكأنه هبط من عالم آخر. لا يلتفتان لشيءٍ في الحجرة فهما مشغولان بنفسهما تمامًا، وكأنه لا وجود إلا للعالم الذي يعيشان فيه وحدهما.)

الشاب: حين مضينا ...
الفتاة: أعرف، يا حبي أعرف.
الشاب:

دعيني
أُكمل قولي.

الفتاة:

أكمل.
أكمل.

الشاب: حين أتينا للأشجار ...
الفتاة: أعرف، أعرف.
الشاب:

حين وقفت هناك
فجأة
بدأت أعضاؤك تتحرك.
رحتِ تحاكين
رقصة تلك الأشجار.

الفتاة: كانت في عينيك النظرة.

الشاب:

حين رقصت ...
والأشجار ...

الفتاة: كم كانت نظرتك غريبة!
الشاب: كيف؟
الفتاة: كما نتمنى ونحب!
الشاب:

وهناك رأيتك
وأنا أرقد في حِضنك.

الفتاة: أنت!
الشاب:

حين رقصت هناك
رقصة تلك الأشجار
خُيِّل لي فجأة
أن الأشجار
تولد، تخلق، تحدث فجأة.

الفتاة:

دعنا نرقص
وليحدث أبدًا ما يحدث.

الشاب: كما تهوين.

(يقفان لحظةً وكأنهما يحاولان أن ينصتا لما يجري في نفسهما ويستغرقان فيه تمامًا، ثم يبدآن حركاتهما الراقصة التي لا تتصل بالرقص المألوف في شيء.)

الشاب:

هنا
هناك،
فوقي،
تحتي،
في كل مكان،
كل مكان.

الفتاة:

هنا
وهناك،
فوقي،
تحتي،
في كل مكان،
كل مكان.

(يكفان عن الرقص.)

الشاب:

لمَّا أن هبَّت في الغابة
عاصفةٌ ورياحٌ حمر ...

الفتاة: واصطدمت بجبينك ...

الشاب:

لما مات الجدول
غنَّى الطير
في دوامات صفر.

الشاب:

تم الأمر.
تم الأمر.

الفتاة:

فليجري الآن
ما يجري.
دعنا نرقص.

(يقتربان من بعضهما البعض ويتلامسان ثم يتباعدان.)

الشاب: حدثت أشياء كثيرة
الفتاة: فلنبقَ الآن بعيدين
الشاب: وقريبين
الفتاة: في كل طريق
الشاب: نتلاقى
الفتاة: نتشابه ... دومًا نتشابه
الشاب: في كل وجود ومصير
الفتاة: أنت؟
الشاب: نعم؟
الفتاة:

يا ليت نعيد الكرة
(نبدأ في الرقص.)
أحرار أحرار
وقصار العمر
نعرف
أو لا نعرف:
ما يبقى

لا يعنينا،
لا يعنينا نفعٌ أو ضر.
نحن نحب ونحيا،
نحيا ونحب
لا يعنينا
ما يجري في أذهان الناس
أو ما يبصره الناس
لا يعنينا الخير أو الشر
قصار العمر
وأحرار.
نسمة
رقة نسمة
لا شيء سواها.
لا نسأل
هل يبقى العالم أو يفنى؟
لا يعنينا،
لا يعنينا شيء.
لا نتفكر،
لا نتدبر،
نحيا وفق طبيعتنا،
كحياة الورد،
بل أقصر من عمر الورد.
لا نشتهي،
لا نتألم،
نرقص،
نحيا،
أو نصبح عدمًا.
لا يعنينا شيء

إلا أن نحيا ونحب.
هل تصحبني يا حبي
يا حبِّي هل تصحبني؟

الشاب:

لك ما شئت،
افعل ما يرضيك.

العجوز الأول:

قف!
الخطر هناك!

(يختفي العاشقان. يجلس العجوزان في فراشهما جامدَين. تمرُّ لحظات.)

العجوز الأول: من هذان؟
العجوز الثاني: وماذا رأت العينان؟
العجوز الأول (صارخًا): كانت تلك حياتي.
العجوز الثاني: بل كانت أي حياة!
العجوز الأول: لو كنا عشناها حقًّا.
العجوز الثاني: من يدري؟ فلعلي عشت.
العجوز الأول: لكن لم نعرف شيئًا.
العجوز الثاني: لكن لم نفهم شيئًا.
العجوز الأول: هم جعلونا عميانًا.
العجوز الثاني: كان العبء ثقيلًا.
العجوز الأول: كان ...
العجوز الثاني: وكان ...

(يقفزان من فراشهما ويقلدان رقص العاشقين.)

العجوزان:

نرقص، نرقص.
أحرار، أحرار.
وقصار العمر
ندري
أو لا ندري
قدر الإنسان
أواه منك!

العجوز الأول:

قدر الإنسان.
قدر الإنسان.
ضاع العمر.
احترق العمر.

العجوز الثاني: ها نحن نموت.
العجوز الأول:

يثقلنا الذنب،
يأكلنا الحقد أو الرعب.
آه! آه!

العجوز الثاني:

والآن الآن،
يا حسرة عمر قد كان،
يجري هذا كله.

العجوز الأول: ويدور أمام العين.
العجوز الثاني: ويقال تعلم!

العجوز الأول: ويقال انظر!
العجوز الثاني:

كي تتعلم،
تتألم،
تحلم.

العجوز الأول: بعد فوات العمر!
العجوز الثاني: بعد فوات العمر!

(يبكيان ويعودان كلٌّ إلى سريره.)

العجوز الأول:

والآن نعود
منكسرين ومهزومين
كي تتمدد فوق فراش الموت!

العجوز الثاني:

فوق فراش الموت
لا نبغي أن نعرف شيئًا
لا نبغي أن نسمع شيئًا
لنموت نموت أخيرًا.

العجوز الأول:

آه، من يقوى
أن يدرك سرَّه؟!
من يقوى أن يكبح شرَّه؟!

العجوز الثاني: القدر! القدر!

العجوز الأول:

شُدُّوا شعره!
أدموا ظهره!
دوسوا فوقه
بالأقدام!

العجوز الثاني:

حتى يرقد رقدتنا
ينتظر الموت.

(سكون.)

العجوز الأول: لا زلنا مع ذلك نحيا!
العجوز الثاني: لا زلنا آه! لا زلنا!

(سكون.)

العجوز الأول:

أخي ...
أنا أيضًا ... فجأة
أصبحتُ وديعًا.

العجوز الأول: يكفي أنَّا ...
العجوز الثاني:

يكفي أنَّا
لم نُحرم منه،
بل واتتنا الفرصة.

العجوز الأول: ورأيناه رأيَ العين.

العجوز الثاني: يمكننا تصديق الحلم.

(يصمتان.)

العجوز الأول: أخي.
العجوز الثاني: أنا أيضًا جمدت أعضائي.
العجوز الأول:

أواه!
لو كان خداعًا ما نلقى،
ومجرد وهم!

(يموت الرجلان العجوزان.)

(تسمع طلقتا رصاص. يظهر العاشقان مرةً أخرى. لا يكادان يلتفتان لما حولهما إلا بقدر ما فعلا في المرة السابقة أو أقل. هناك جُرحان داميان في جنبَيهما.)

الفتاة:

ما أعجب كل الأشياء!
تنسكب، تسيل.

الشاب:

حقًّا.
كل الأشياء عجيبة.

الفتاة:

قد يوجد شيء
وإذا هو فجأة
يصبح شيئًا آخر.
كل الأشياء تزول.

الشاب: تنسكب، تسيل.
الفتاة:

تومض فجأة،
تبرق فجأة،
ترعد فجأة،
تصرخ فجأة.

الشاب: انطلق رصاص.
الفتاة:

وتعود الكرة،
ويحل ظلام،
يتبعه النور.

الشاب:

ويجيء الضعف
تتبعه القوة.

الفتاة: تعالَ.

(يرقصان. يلمحان البقع الحمراء في جنب كل منهما. ينزعجان لحظة ثم يستمران في الرقص. يتوقفان فجأة.)

الشاب: أحسُّ الخوف.
الفتاة: وأنا أيضًا.
الشاب: ولدت في نفسي رغبة.
الفتاة: وأنا أيضًا.
الشاب: أقوى رغبة.
الفتاة: كل الأشياء عجيبة.
الشاب: نامي.

الفتاة: نم.

الشاب (الذي لا يدرك حالته كما لا تدرك هي أيضًا حالتها)**:** فلنرقد في حِضن الرغبة!

(يلتفتان حولهما ويلمحان العجوزين يقذفان بجثتيهما من على الفراش ويرقدان في مكانهما. كلاهما صامتٌ وعيناه مفتوحتان.)

الفتاة: نفسي تشتاق لرقصة.

الشاب: وأنا أيضًا.

الفتاة: ما رأيك أنت؟

الشاب: ما رأيك؟

(يضحكان.)

الفتاة: في هذا الألم.

الشاب: ألمي؟

الفتاة:

لا أقدر أن أرفع جسدي
ولذلك سأحرك كفي.

الشاب: وأنا رأسي.

(تحرك إصبعها ويحرك رأسه. فترة صمت.)

الفتاة: خطرت لي فكرة.

الشاب: إلهام؟!

الفتاة:

ويلي! ويلي!
بل نبوءة!

الشاب: يجب علينا أن ننهض.

الفتاة: فلنفعل هذا يا حبي.

(ينهضان من الفراش. البقعة الحمراء انتشرت على جانبيهما كله، وهما يدركان ذلك الآن.)

الشاب والفتاة:

لا بأس.
يمكن مع ذلك أن نرقص!

(يرقصان.)

الشاب (فجأة)**:** أنت!
الفتاة: هنا بجوارك!
الشاب (وهو يواصل رقصه)**:** أين؟
الفتاة (وهي تواصل رقصها)**:**

هنا ...
وقريب منك.

الشاب: حسن.
الفتاة (فجأة)**:** أنت؟
الشاب: ماذا؟
الفتاة: حسن.
الشاب (فجأة)**:**

يا طيبة القلب،
حبي أنت،
يا نبع حنانٍ لا ينضب.

الفتاة:

ما هذا؟
لا، لا.
أنسيت الرقصة؟!

الشاب: لك ما شئت.

(يتحركان الحركة الأخيرة، تبدأ الفتاة في الغناء بصوتٍ خافت.)

الشاب: أسمع صوتك.

(تبدأ الفتاة في الكلام مع نفسها بصوتٍ خافت.)

الشاب: أسمع همسك.

(تسقط الفتاة ميتةً. الشاب يغني ويكلم نفسه. يصل بصعوبة إلى الحائط. يستند إليه ويقول للمرة الأخيرة):

الشاب: أسمع؟!

(ثم يسقط ميتًا.)

برتولت برشت

«بعل»

(مهداة لصديقي جورج فلانسنت)

هذه أول مسرحية كتب برشت (أو برخت) وهو في الحادية والعشرين من عمره (١٩١٨م). لم يكن قد كتب قبلها سوى مجموعةٍ من الأغاني والقصائد القصصية (البالاد). ولكنه كان قد شعر بالوحدة القاتلة في مجتمعٍ يتنكر له ويدينه. وتشرد بين المقاهي والكباريهات والحانات والشوارع والغابات، وخالطَ من الصعاليك والشحاذين والمغنين المتجولين في الحارات والملاكمين والعمال العاطلين والخارجين على المجتمع البرجوازي المطمئن بالقدر الذي يكفي للتعبير عن حياة شاعرٍ وحشيٍّ يعيش ويموت وحيدًا كما عاش «بعل» ومات.

صدرت الطبعة الأولى للمسرحية سنة ١٩٢٢م في مدينة بوتسدام لدى الناشر جوستاف كيبنهوير، ثم عُرضت في نفس السنة على أحد مسارح مدينة ليبزج، وهناك سقطت سقوطًا شنيعًا، وأثارت فضيحةً مشهورةً لا زال الناس يتحدثون عنها إلى اليوم.

والمسرحية تنتمي للمرحلة التعبيرية الباكرة في حياة برشت وإنتاجه، وتفيض كعادة التعبيريين بالعنف والشاعرية والهجوم المرِّ على القيم البرجوازية المريضة، والشوق إلى عالمٍ أفضل وأعدل.

كان هذا هو الجو السائد في الحياة الأدبية بعد الحرب العالمية الأولى، وكان من الطبيعي أن يتأثر برشت بكتابات معاصريه في الشعر والقصة والمسرح من أمثال فيرفل وهازنكليفر وأنروه وزورجه وكايزر ودوبلن وكافكا. ولا شك أن هذه المسرحية تنطوي على ملامح كثيرة من الحركة التعبيرية التي كانت في صميمها نوعًا من الصراخ والاعتراف (وأشهر المجموعات المنتخبة من المسرح التعبيري تحمل هذا العنوان)، وتميز إنتاج أصحابها بالغنائية والخطابية وتفجر الكلمة المعبرة عن احتجاجهم على قسوة الحروب وضياعهم في المدينة الكبيرة، وخوفهم من الحضارة الآلية وإنكارهم لكل أنواع السلطة وشوقهم إلى الإنسان الجديد والمجتمع الجديد الذي تسوده المحبة ويتآخى فيه البشر. وهي

لذلك جزءٌ لا يتجزأ من هذه الحركة التي ألهبت الأدب الألماني — والأوروبي والأمريكي من بعده — وهبت عليه كعاصفة موَّارة بالتحرر والسخط والتحدي لعصرٍ منتظرٍ يزحف بالبطش والقتل والتضليل. ولكن المسرحية تنطوي كذلك فيما أعتقد على نوعٍ من السخرية بالحركة التعبيرية نفسها أو الرد عليها. يتجلى هذا في التهكم المتصل من الشخصيات الشاعرية الحالمة (مثل يوهانيس) والهجوم على النزعة العدمية بل الفرار منها كما يفر السليم من الأجرب (كما في مشهد الحانة الرخيصة التي يجتمع فيها المرضى)، وتمجيد الواقع والأرض والجسد والشهوة، والاستهزاء بنموذج الشاعر التعبيري نفسه وأشواقه وأحلامه الساذَجة (على نحو ما يتضح في سلوك بعل بوجه عام وفي القصائد المقتبسة من بعض الشعراء التعبيريين في المشهد الأول).

وهي تنطوي أخيرًا على بذور التطور الفكري والمسرحي الذي سيُعرف به برشت فيما يسمى بالمسرح الملحمي. إنها حافلة بالهجوم على المجتمع البرجوازي ونقد قيمه الغيبية المقدسة، ولكنه لم يصبح بعد ذلك النقد القائم على النظرة الماركسية التي سيؤمن بها برشت بعد ذلك بسنوات، كما أن تحليله للشخصيات لم يرتفع فوق حدود الفرد، ولم يصبح ذلك التحليل الاجتماعي الذي سنعرفه في أعماله المتأخرة. وهي في نفس الوقت تفوح بأنفاس العدمية التي لم يستطع التخلص منها طَوال حياته، على الرغم من سخريته بها في هذه المسرحية كما أشرت من قبل. ومن إيمانه بعد ذلك بالواقعية والاشتراكية العلمية والتبشير بهما في أعماله الكبرى. والمهم أن المسرحية تثبت الرأي المشهور الذي يقول إنه لا شيء يأتي من العدم، وإن الأديب مهما تغيَّر أو تطوَّر فإن بذور هذا التغير والتطور كامنةٌ في أعماله الأولى، بل لعلها أن تكون موجودةً في أول سطر من النثر يجري به قلمه أو أول بيت من الشعر يجود به الوحي عليه.

وأكثر ما يسترعي الانتباه في «بعل» هو أنها تكشف عن تجربة كاملة لشابٍّ متطرفٍ في ذاتيته وفرديته وثقته في نفسه، في مشاهدَ متتابعةٍ تكثف انطلاقه الغريزي بصورة لم تحدث من قبل في الأدب المسرحي. صحيح أننا نتعرف على ملامح من هذه التجربة في بعض أعمال رامبو ووالت وايتمان، أو في حياة وقصائد الشاعر الفرنسي المتمرد الشريد فرانسوا فيون (١٤٣١م إلى حوالي ١٤٦٣م) الذي أحبه برشت ولم يُخفِ سرقاته منه. ولكننا نظلم المسرحية إذا حاولنا أن ندينها بسبب ما فيها من فُحشٍ وبُعدٍ عن الاحتشام. فربما كانت تعبر عن هذه الحقيقة القديمة أو هذه الحكمة الصوفية المقلوبة التي آمن بها «الشعراء الملعونون» في مختلف العصور والآداب: «أثقل روحك بالخطايا والآثام لتزداد

قربًا من الله.» صحيح أن «بعل» لا يقترب من الله بل من الطبيعة. ولكنه يثقل نفسه وجسده بكل الآثام والخطايا الممكنة من أجل الوصول إلى حريته الفردية المطلقة. ولذلك تشبه المسرحية أن تكون أغنيةً طويلةً تترنم بشوقه إلى الحرية العظيمة التي يحسُّ قرب انتهائها وضياعها على يد القطعان النازية الزاحفة.

ومهما يختلف رأي الشراح والنقاد في ولاء برشت للشيوعية التي انضوى بعد ذلك تحت لوائها، فلا شك أنه ظلَّ في أعماق نفسه اشتراكيًّا صادقًا، يؤمن بالخلاص الأكبر ويحلم به، ولا شك أنه ظلَّ في كل إنتاجه شديد التعاطف مع الفقراء والبؤساء والمضطهدين.

وإذا كان إيمانه بهذا الخلاص المنتظر هو الذي جعله في بعض الأحيان يضع موهبته في خدمة الحزب والدولة والدعاية، فإن الفنان والشاعر فيه ظلَّ أقوى وأبقى من رجل السياسة والمذهب والحزب.

ونخطئ لو تصورنا أن «بعل» شيءٌ مختلفٌ كل الاختلاف عن إنتاجه المتأخر أو مناقض له. فالواقع أنها كما قلت جزء لا يتجزأ من هذا الإنتاج، وهي في نفس الوقت جزءٌ من الحركة التعبيرية التي غلبت على الحياة الأدبية في الوقت الذي كتبت فيه. إنها أغنية شاعر تعبيري يودع الحرية ويحذر من سُحُب الخطر الفاشي الأسود التي بدأت تتجمع في الأفق. وهي بهذا تكشف عن مقدرةٍ على الاستشراف والتنبؤ نجدها في كل فنٍّ عظيم.

وصف برشت مسرحيته بأنها «سيرة حياة»[1] درامية. ولا ريب في أنها تعكس حياة الشباب الألماني في العشرينيات، بكل ما فيها من ضياعٍ وعذابٍ وكُفرٍ بالقيم الاجتماعية التي أثبتت الحرب فسادها، وشوقٍ إلى المتع الحية المباشرة. وتحدٍّ للمجتمع والحضارة القائمة وانتظارٍ لقيم جديدة وعهد إنساني جديد. ولا ريب أيضًا في أنها تعكس شيئًا أو أشياء من حياة برشت نفسه وأفكاره ومشاعره في هذه الفترة المضطربة التي كانت تموج بالفوضى والثورة ومظاهرات العمال المطالبين بالاشتراكية، كما كانت كذلك فترةً خصبةً إلى أبعد حدٍّ في العلم والفلسفة والأدب.

ولكن هل أراد برشت أن يصدم البرجوازي المخدوع المطمئن بهذه الشخصية الوثنية المغرقة في فجرها وانطلاقها وحبها للطبيعة إلى درجة الاتحاد بها في الحياة والموت؟ هل

---

[1] أوبيوجرافيا.

كان كلُّ همه أن يعرض على الناس صورة شاعر فردي متشرد يموت كالكلب وحيدًا في ظلام الغابة التي عشقها وعانق أشجارها وأنهارها وتغنَّى بسُحُبها وأمطارها وعواصفها؟ وهل يجوز لنا الآن أن نجدد الصدمة التي أرادها برشت لقرائه البرجوازيين غداة الحرب الأولى — وكلنا للأسف برجوازيون، سواء كنا من القرَّاء أو الكُتَّاب؟

أحس برشت بهذه الأسئلة والمشكلات التي ستواجه قارئ اليوم، وحاول أن يُجيب عليها في مراجعة لمسرحياته المبكرة دوَّنها سنة ١٩٥٤م — أي بعد كتابة «بعل» وعرضها بأكثر من ثلاثين سنة. يقول برشت[٢] إن «بعل» تهيئ صعوباتٍ عديدةً لكل من لم يتعلم كيف يفكر تفكيرًا جدليًّا، إذ تصور له أنها مجرد تمجيدٍ للأنانية البحتة، والحقيقة أن «الأنا» هنا تواجه عالمًا لا يعترف إلا بالإنتاج الذي يمكنه أن يستغله لا أن يستفيد به. وهذا العالم لا يريد الاستفادة من مواهب بعل، وإنما يسعى لإفسادها وتعطيلها. وهو لا يكتفي بمحاربة فنِّه، بل يحارب أسلوب حياته، شأنه في هذا شأن العالم الرأسمالي في كل مكان. وإذا صح القول بأن «بعل» إنسان غير اجتماعي، فمن الصحيح أيضًا أنه يحيا في مجتمعٍ غير اجتماعيٍّ وغير إنساني. ولعل حياته البهيمية وميتته البهيمية أيضًا كالوحش الوحيد الجريح أن يكونا صرخة احتجاجٍ على الرأسمالية والبرجوازية. وهو في هذا يتفق مع الشخصيات التعبيرية ويختلف عنها في آن واحد، ولعله أيضًا — وهو الذي يعلمنا درسًا قاسيًا ومخيفًا في ضرورة البحث عن السعادة الشخصية والكفاح من أجلها — أن يكون الخطوة الأولى على طريق الشخصيات «التعليمية» التي خلقها خيال برشت بعد ذلك والتي ستقف على خشبة المسرح وتعلم الجمهور كيف يكشف عن تناقضات المجتمع الرأسمالي، ويحارب الإقطاع، ويسعى إلى تحقيق الاشتراكية العلمية والإنسانية. والغريب أن برشت يعترف بفظاعة مسرحيته، فهو يقول في نهاية مراجعته القصيرة إنه يسلم بأن المسرحية تنقصها الحكمة، ويحذرنا أيضًا من ذلك، فلنسلم نحن أيضًا بما فيها من شذوذ، ولنحذر أنفسنا مما فيها من تطرُّف، ولنذكر أن المسرحية نصٌّ أدبيٌّ أصبح الآن جزءًا من تاريخ الأدب وتراثه الحديث، ومن حقه علينا ومن واجبنا أيضًا أن نزنه بميزان الفن لا بميزان الأخلاق. أقول هذا وأعترف بأنني اضطررت إلى التخفيف من حدَّة النص أو

[٢] انظر المقدمة التي كتبها برشت لمسرحياته المبكرة (وهي بعل وطبول في الليل وفي أحراش المدن) وظهرت في طبعة زوركامب سنة ١٩٥٣م المجلد الأول، ثم أعيد نشرها في دار نشر الجيب سنة ١٩٦٢م تحت عنوان «عند مراجعة مسرحياتي المبكرة».

شذوذه وتطرُّفه في المواضع القليلة التي أشرت إليها في مكانها، كما أعترف بأنني سمحت لنفسي بإسقاط مشهدٍ كامل، وهو المشهد الخامس الذي بدا لي بالغ الفُحش ورأيت أنه لا يضيف جديدًا إلى المسرحية التي تضم مواقف أخرى تعبر عن نفس المعنى بصورةٍ أقرب إلى الفن وأجدر به. ولست أدري إن كنت قد أصبت في هذا أو أخطأت، فالمهم أنني أكرر تحذير «برشت» من الوقوف عند الظواهر السلوكية والخلقية في المسرحية؛ حتى لا يتسبب هذا في إغفال قيمتها الشعرية والفنية العالية.

إنها مسرحية قد تنقصها الحكمة، ولكنني أعتقد — وأرجو أن يشاركني القارئ هذا الاعتقاد — أنه لا ينقصها الفن. ولعلها تذكرنا بالأبيات المشهورة التي قالها المؤلف عن نفسه سنة ١٩٢٧م:

أنا برتولت برخت، ولدت في الغابات السوداء.
حملتني أمي إلى المدينة،
وأنا بعدُ جنين في أحشائها.
وسوف تلازمني برودة الغابات
إلى يوم أموت.

هذا وقد اخترت الطريق الوسط في الترجمة، وراعيت أن تكون اللغة التي تنطق بها الشخصيات — وأغلبها من الطبقة الفقيرة المريضة الكادحة — لغةً وسطًا بين الفصحى الرصينة والعامية، كما حاولت نقل المقطوعات الشعرية القصيرة في قالَبٍ شعريٍّ حافظت فيه على المعنى الأصلي بقدر الإمكان، مع إضافاتٍ طفيفةٍ لا تُغير منه كثيرًا.

وقد رجعت إلى الترجمة الفَرنسية التي قام بها «بيير هينو» ونشرت في الجزء الرابع من أعمال برشت الكاملة التي صدرت عن دار «لارش» في باريس، وذلك في بعض المواضع التي تعذَّر عليَّ فَهْمها ولجأت فيها إلى تصرُّف المترجم الفرنسي.

كما استفدت أيضًا من الدكتور «جنتر هينزه» الأستاذ بكلية آداب القاهرة، ويسعدني أن أتقدم له بالشكر القلبي على مساعدته القيمة.

الأشخاص

بعل، شاعر غنائي – مش، تاجر جملة، وناشر – إميليا زوجته – الدكتور بيلر، ناقد – يوهانس شميت – بشير، مدير الخزانة، سيد شاب – سيدة شابة – يوهانا – أكارت –

لويزه، خادمة في مطعم – صوفيا بارجر – الصعلوك – لوبو – ميورك – المغنية – عازف البيان – القسيس – بوليبول – جوجو – الشحاذ العجوز – المتشرد – مايا، شحاذة – المرأة الشابة – فاتسمان – خادمة في حانة أو مطعم – صيادان – سائقون – فلاحون – قاطعو أخشاب ... إلخ.

بعل

كورال بعل العظيم

في حجر الأم الأبيض عندما شبَّ بال[1]
كانت السماء هائلةً وساكنةً وشاحبة
شابَّةً كانت السماء وعاريةً وعجيبة،
كما أحبَّها عندئذٍ بال، عندما جاء بال
والسماء بقيَت على حالها في الأفراح والأحزان
حتى عندما كان بال ينام ناعم البال ولا يراها؛
بالليل تكون بنفسجية ويكون هو سكران
وفي الصباح تقيًّا وهي شاحبة الألوان.
وفي الخمارات، والكنيسة، والمستشفى
يتخبط بال معتدل المزاج ويعتاد الأشياء.
ليكن بال متعبًا يا صغار، أبدًا لا يسقط بال؛
فهو يأخذ سماءه كلما انحدر إلى الحضيض.
في زحام الخُطاة الذي يفيض بالخجل والعار

[1] بعل هو عند الشعوب السامية الغربية إله يطلق اسمه على «هداد» إله الطقس، وهو كذلك كبير الآلهة عند الكنعانيين، ولعله هو الاسم الكنعاني للإلهة المصرية هاتور، والكتاب المقدس يجعله علَمًا على كل الآلهة المزيفين. وقد فضلت كلمة «بال» بهذا الاسم حرصًا مني على الإيقاع في القصيدة.

رقد بال عاريًا وتمرَّغ بكل هدوءٍ:
السماء وحدها، لكنها هي دائمًا السماء
دثرت عريه بقوةٍ، وسحبت عليه الغطاء.
والعالم، هذه الأنثى العظيمة التي تسلم نفسها ضاحكةً
لكل من يقبل أن تسحقه بين ساقيها،
أعطته بعضًا من النشوة التي يهواها،
لكن بال لم يمُتْ، وإنما راح يتطلَّع إليها.
وحين كان بال لا يرى سوى الجثث حوالَيه،
كانت شهوته تتضاعف على الدوام.
هناك مكانٌ لي، كما يقول بال فليس عددها كبيرًا.
هناك مكانٌ في حجر هذه الأنثى، كما يقول بال.
وسواء أكان الله موجودًا، أم لم يكن هناك إله،
فما دام بال موجودًا، فالأمر سواء عند بال.
أما الذي لا يقبل فيه بال المزاح
فهو هل هناك خمرٌ أم لا خمر هناك.
إن أعطتكم امرأة كل شيء على حد قول بال،
فدعوها تذهب، إذ لم يبقَ عندها ما تعطيه.
لا تخافوا الرجال وهم في أحضان النساء، فكلهم سواء.
أما الأطفال، فحتى الأطفال يخشاهم بال.
كل الرذائل لا تخلو من خيرٍ في نهاية المطاف
إلا الرجل الذي يقدم عليها، كما يقول بال.
والرذائل لها شأنها، إن عرف الإنسان ما يريد
فاختاروا منها اثنتين، لأن واحدة تفيض عن حاجتكم.
لا تكونوا كسالى، وإلا حُرمتم من الاستمتاع!
إن ما يريده المرء كما يقول بال، هو بعينه ما ينبغي عليه.
وإذا أفرزتم البراز فذلك — وانتبهوا لما يقوله بال —
خيرٌ من ألا تفعلوا شيئًا على الإطلاق!

المهم ألا يكونوا بهذه الطراوة وهذا الخمول
فليس الاستمتاع، بحق السماء، بالأمر اليسير.
يحتاج الإنسان لأعضاء قوية كما يحتاج للتجربة.
وقد يزعجه كرشٌ منتفخ وسمين.
يجب على المرء أن يكون قويًّا، لأن المتعة تضعف.
فإن سارت الأمور على غير ما يشتهي، فعليه أن يفرح ولو بالضوضاء!
ومن يخص نفسه بنفسه عند كل مساء
يحتفظ دائمًا بشبابه، وليكن فعله ما يكون.
وعندما يحطم بال شيئًا من الأشياء
لكي يرى ما قد يكون بداخله
فتلك خسارةٌ حقًّا، ولكنه مزاح
وإنه لكوكب بال، وما أعظم ما كانت حريته.
وحتى لو كان هذا الكوكب قذرًا
فهو بكل ما فيه ملك لبال.
أجل، إن كوكبه يعجبه، وقد تُيِّم به بال،
إذ ليس هناك من كوكبٍ آخر سواه.
وبال يتطلع للصقور السمينة
التي تنتظر في السماء المزدهية بالنجوم جثة بال.
أحيانًا يتظاهر بال بأنه قد مات
فإذا ما حطَّ عليه صقر أكله صامتًا في وجبة العشاء!
تحت النجوم الخابية في وادي الأحزان
يرعى بال الحقول الفسيحة مُتلمِّظًا.
إن كانت خاوية، راح بال يركض وهو يترنم بالغناء
منحدرًا إلى الغابة الأزلية لينام.
وإذا الحجر المعتم جذب إليه بال،
فما قيمة العالم في نظر بال؟ إنه شبعان.
ما أكثر ما يحمل بال تحت جفنيه من سماوات

بحيث لو مات لكان عنده منها ما يكفيه.
لما تعفن في حِجر الأرض المعتم بال
كانت السماء لا تزال هائلةً وساكنةً وشاحبة
شابةً كانت السماء وعارية وعجيبة
كمثل ما أحبها ذات يومٍ بال، عندما كان بال …

غرفة الطعام

(مش، إميليامش، بشيرر، يوهانس شميت، الدكتور بيلر، بعل يدخل من الباب مع بعض الضيوف.)

مش (لبعل)**:** هل لك في جرعة من النبيذ يا سيد بعل؟ (الجميع يجلسون، بعل هو ضيف الشرف).

هل تأكل الكابوريا؟[٢] هذه جثة قرموط.[٣]

بيلر (لمش)**:** يسعدني أن قصائد السيد بعل الخالدة التي تشرفت بإلقائها عليكم قد حازت إعجابكم. (لبعل) يجب أن تنشر شِعرك. إن السيد مش يدفع كما يدفع رعاة الفنون.[٤] هذا هو الذي سيُخرجك من غرفتك المنزوية في السطوح.

مش: إنني أشتري أخشاب القرفة. غابات بأكملها من هذه الأخشاب تسبح لحسابي فوق أنهار البرازيل. ولكني سأنشر شِعرك أيضًا.

إميليا: هل تسكن في غرفة على السطوح؟

بعل (يأكل ويشرب)**:** ٦٥ شارع كلوكه.

---

[٢] هو السرطان أو السلطعون المعروف بالكابوريا.

[٣] مُولَّدة وافق عليها المجمع اللغوي، وهو نوع من سمك الماء أو ثعبان الماء ويسمى كذلك الجريث أو الأنقليس.

[٤] الكلمة الأصلية تدل على اسم ميسين أو ميسينيوس الذي كان فارسًا رومانيًّا (ولد في أريزو وعاش من سنة ٦٩ إلى سنة ٨ قبل المسيح) على عهد أغسطس واشتهر برعايته لفرجيل وهوراس وبروبيرس حتى أصبح اسمه علَمًا على كل رعاة الفنون والآداب في كل العصور.

مش: إن سِمنتى لا تسمح لي بتذوق الشِّعر. ولكن لك جمجمة تذكرني بجمجمة رجلٍ من جزر الملايو كان من عادته ألا يعمل إلا إذا جلد. وكلما أقبل على العمل كشف عن أسنانه.

بشيرر: سيداتي وسادتي، أعترف لكم صراحةً بأن العثور على رجل كهذا في مثل هذه الظروف البائسة قد هزَّني تمامًا. تعلمون أنني اكتشفت معلمنا العزيز عندما بدأ مستخدمًا بسيطًا في مكتبي، وإني لأعلن بلا أدنى خوف أن من العار على مدينتنا أن تترك مثل هذه الشخصيات تعمل باليومية. وإني أهنئك يا سيد مش بأن صالونك سيصبح مهد الشهرة العالمية لهذا العبقري، أجل هذا العبقري، في صحتك، يا سيد بعل.

(بعل يُشيح بيده ويواصل الأكل.)

بيلر: سأكتب مقالًا عنك، هل معك نسخة مخطوطة من شعرك؟ إن الصحف تحت تصرُّفي.

شاب: أيها المعلم العزيز، كيف توصلت إلى هذه السذاجة اللعينة؟[٥] إن هذا من وحي هوميروس. أنا شخصيًّا أعتبر هوميروس واحدًا أو مجموعة من ذوي الثقافة العالية الذين أعدوا الملاحم الشعبية الأصلية ووجدوا في بساطتها وسذاجتها متعة خارقة.

سيدة شابة: بل إنك تذكرني بوالت ويتمان. ولكنك أعظم منه. هذا هو رأيي.

بيلر: فيرلين ... فيرلين ... حتى تقاطيع الوجه ... لا تنس لومبروزو.[٦]

بعل: من فضلك، ناولني قطعةً من القرموط.

السيدة الشابة: ولكنك تمتاز عليهم بالغلظة الشديدة.

يوهانيس: السيد بعل يلقي أشعاره على أسماع السائقين في حانة تقع على شاطئ النهر.

الشاب: رباه، إنك تتفوق على كل هذه الأسماء. والشعراء المعاصرون عاجزون عن اللحاق بك.

---

[٥] السذاجة هنا بمعنى البساطة والبراءة والتلقائية، وهي ميزة كل الشعراء الأصلاء. وأما وصفها باللعينة فهو نوع من المدح في صورة الذم.

[٦] شيزار لومبروزو طبيب وعالم اجتماعي مشهور وُلد في فيرونا (بإيطاليا) سنة ١٨٣٥م ومات سنة ١٩٠٩م. أبحاثه في الجريمة معروفة، وقد ذهب إلى أن المجرمين مرضى في حاجة للعلاج لا للعقاب.

الرجل الآخر: هو أمل كبير على كل حال.

بعل: شيئًا من النبيذ، من فضلك.

الشاب: في رأيي أنك تمهد للمخلص العظيم الذي نتوقع ظهوره في وقت قريب جدًّا لإنقاذ الأدب الأوروبي.

السيدة الشابة: أيها المعلم الجليل، سيداتي سادتي، اسمحوا لي أن أقرأ عليكم من مجلة الثورة قصيدة أعتقد أنها ستثير اهتمامكم (تنهض وتلقي القصيدة):

الشاعر يجتنب الأنغام المرحة.
ينفخ في الأبواق، يجلد ظهور الطبول.
يثير الشعب بعباراته المتقطعة.
العالم الجديد
يطمس عالم العذاب والشقاء،
هو جزيرة البشرية السعيدة.
خُطب، بيانات،
أناشيد تُلقى
من فوق المنصات.
طوبى للدولة الجديدة المقدسة
التي يجري فيها دم الشعوب،
وهو من دمكم.
الفردوس ابتدأ.
هيا بنا نمهد للثورة العارمة.
تعلموا، أعدوا، تدربوا![٧]

(تصفيق.)

[٧] هذه أبيات للشاعر يوهانيس بيشر (١٨٩١–١٩٥٨م) الذي بدأ حياته متأثرًا بالحركة التعبيرية وختمها وهو من أخلص دعاة الاشتراكية. ومن أبرز المسئولين في حكومة ألمانيا الديمقراطية. ولعل برشت يريد التهكم بدأ في هذا الشعر من نزعة خطابية تثير السخرية.

السيدة الشابة (في لهفة)**:** اسمحوا لي، لقد وجدت قصيدة أخرى في هذا العدد (تقرأ):

الشمس أحرقته،
والريح جففته.
ما من شجرة رحبت به.
سقط في كل مكان
إلا شجرة أجاص[8] واحدة
غنية بثمار حمراء،
أشبه بألسنة من نار
آوته تحت ظلها.
وهناك تعلق بأغصانها
وقدماه على العشب.
شمس الأصيل الدامية
رطبت ضلوعه،

* * *

هبت على غابات الزيتون
التي تغمر الحقول،
الرب تجلى بين السحب
في ثيابه البيضاء.

* * *

في الأغوار المفروشة بالورد
تصفر صغار الأفاعي،
في الرقاب الفضية
تتردد أصداء الهمس.

* * *

[8] يسميه علماء النبات غُبَيراء الحابلين أو شجر السمن، وهو نبات أحمر الثمار.

وارتجفوا جميعًا
في مملكة النبات
عندما سمعوا يد الخالق
ترف في العروق الشفيفة.

(تصفيق.)

أصوات (تهتف): رائع، عبقري، قصيدة مخيفة، ومع ذلك فهي تدل على ذوقٍ رفيع، معجزة إلهية!

السيدة الشابة: أعتقد أنها قريبة جدًّا من بعل وعالمه الشعوري.

مش: يجب أن تسافر، جبال الحبشة مثلًا. هذا شيء يناسبك.

بعل: ولكنها لن تأتيَ إليَّ.

بيلر: وما الداعي؟ مع إحساسك هذا كله بالحياة. لقد أثرت قصائدك تأثيرًا قويًّا على نفسي.

بعل: كلما أعجبت السائقين دفعوا لي شيئًا.

مش (وهو يشرب): سأقوم بنشر أشعارك. وسأترك أخشاب القرفة تسبح كما تشاء أو أجمع بين الأمرين.

إميليا: لا تسرف في الشرب.

بعل: ليس لدي قمصان. ربما احتجت لقمصان بيض.

مش: ألا يهمك أن تنشر أشعارك؟

بعل: ولكن يجب أن تكون طرية.

بيلر (ساخرًا): ما هي الخدمة التي يمكنني أن أؤديَها لك؟

إميليا: إن قصائدك رائعة يا سيد بعل. وهي تدل على رقتك الشديدة.

بعل (لإميليا): ألا تعزفين على الأرغن (إميليا تعزف).

مش: أنا أحب الأكل على أنغام الأرغن.

إميليا (لبعل): أرجوك يا سيد بعل، لا تسرف في الشرب.

بعل (ينظر لإميليا): هل تسبح أخشاب القرفة لحسابك يا مش؟ غابات بأكملها؟

إميليا: يمكنك أن تشرب كما تشاء. كان مجرد رجاء مني.

بيلر: حتى طريقتك في الشرب تنبئ بمستقبلك الزاهر.

بعل (لإميليا): استمري في العزف. إن ذراعيك جميلتان.

(تتوقف إميليا عن العزف وتقترب من المائدة.)

بيلر: لعلك لا تحب الموسيقى!
بعل: إني لا أستطيع أن أسمعها. أنت تثرثر كثيرًا.
بيلر: أنت قنفذ مضحك يا بعل. يظهر أنك لا تريد نشر شعرك.
بعل: مش، هل تتاجر أيضًا في الحيوانات؟
مش: وهل لديك اعتراض؟
بعل (يمر بيده على ذراع إميليا): وماذا تهمك أشعاري؟
مش: أردت أن أقدم لك خدمة. إميليا، هي تسمحين بتقشير شيء من التفاح؟
بيلر: إنه يخاف من استغلال الناشرين. ألم تخطر على بالك خدمة يمكن أن أؤديها لك؟
بعل: إميليا، هل تسيرين دائمًا بأكمام مفتوحة؟
إميليا: يجب أن تكفَّ عن الشرب.
بشيرر: يصح أن تكون أكثر حرصًا مع الكحول. إن بعض العباقرة ...
مش: ألا تحب أن تستحم؟ هل آمرهم بإعداد فراشك؟ ألم تنسَ شيئًا؟
بيلر: الآن تغوص القمصان إلى القاع يا بعل. والشعر غاص بالفعل.
بعل (وهو يشرب): ما الداعي للاحتكارات؟ اذهب أنت للفراش يا مش.
مش (ينهض واقفًا): كل الحيوانات التي خلقها الله تعجبني. أما هذا الحيوان فلا يمكن التعامل معه.
تعالي يا إميليا، تعالوا أيها السادة.

(الجميع ينهضون ساخطين.)

نداءات: وقاحة ... إن هذا ...
بشيرر: يا سيد مش، أنا آسف أشد الأسف.
بيلر: إن شعرك ينطوي أيضًا على نزعة الشر.
بعل (ليوهانيس): ما اسم السيد؟
يوهانيس: بيلر.
بعل: بيلر، يمكنك أن ترسل إلى الصحف القديمة.

بيلر (وهو ينصرف)**:** أنت بالنسبة لي هواء، وبالنسبة للأدب هواء.

(الجميع ينصرفون. يدخل أحد الخدم ويقول لبعل: مِعطَفك يا سيدي …)

غرفة بعل على السطوح

(ليل تلمع فيه النجوم. بعل يقف أمام النافذة مع الفتى يوهانيس، يتطلعان للسماء.)

بعل: عندما يتمدد الإنسان ليلًا على العشب، يدرك بعظامه أن الأرض كروية، وأننا نطير، وأن على هذا الكوكب حيوانات تفترس نباتاته. إنه من أصغر الكواكب.

يوهانيس: هل تفهم في الفلك؟

بعل: لا (صمت).

يوهانيس: لي حبيبة، هي أطهر النساء جميعًا. لكنني رأيت مرةً في المنام شجرة عرعر[٩] تضاجعها؛ أقصد أن جسدها الأبيض كان ممددًا على الشجرة وكانت الفروع الغليظة تُطوِّقها. من تلك الليلة وأنا لا أعرف النوم.

بعل: هل رأيت جسدها الأبيض؟

يوهانيس: لا، إنها طاهرةٌ حتى ركبتَيها — هناك درجات مختلفة من الطهر، أليس كذلك؟ — ومع هذا فكلما طوقتها بذراعي وأنا أسير معها بضع خطوات في الليل ارتعشت كورقة الشجر، ولكن لا يحدث هذا إلا في الليل. إنني أضعف من أن أفعلها، فهي لا تزال في السابعة عشرة.

بعل: هل أعجبها الحب في المنام؟

يوهانيس: نعم.

بعل: أترتدي ثيابًا بيضاء تلتف حول جسدها، وقميصها أبيض كالثلج ينسدل حتى ركبتيها؟ لو ضاجعتها لأصبحت كومة من اللحم بلا وجه ولا ملامح.

يوهانيس: أنت دائمًا تعبر عما أشعر به. لقد تصورت أنني جبان. أراك تتفق معي في أن اتحاد الرجل بالمرأة شيء قذر.

---

[٩] شجر من الفصيلة الصنوبرية يُستخرج منه زيت يستعمل في بعض المسكرات.

بعل: هذه هي الصرخة التي تطلقها الخنازير العاجزة. لو طوقت الجسد العذري لخُيِّل إليك من فرط الخوف والسعادة أنك أصبحت إلهًا، ولصرتما في الفراش الواحد كشجرة العرعر التي تمد جذورها العديدة المتشابكة في باطن الأرض، ولأحسستما بأعضائكما الكثيرة التي تخفق فيها القلوب ويجري فيها الدم.

يوهانيس: ولكن القانون يعاقب على هذا، والأبوان.

بعل: أبواك (يتناول القيثارة) مخلوقان محكوم عليهما بالزوال. كيف يجرؤان على فتح أفواههما التي تبدو منها الأسنان المتخوية ليحتجَّا على الحب الذي يمكن أن يستشهد في سبيله كل إنسان؟ إن كنتم لا تقوون على الحب ولا تحتملونه فأولى بكم أن تتقيئوا أنفسكم.[١٠]

(يضبط أوتار القيثارة.)

يوهانيس: هل تقصد الوحم أثناء الحمل؟

بعل (يوقع على القيثارة إيقاعات حادة)**:** إذا تسرب الصيف الشاحب اللطيف وتشبعن كالإسفَنج بالحب، انقلبن إلى حيواناتٍ شريرةٍ ساذَجةٍ منتفخةِ البطون مترهلة الأثداء، متشنجة الأذرع كالحيوانات المائية اللزجة المتعددة الأرجل، وتضمر أجسامهن ويصيبهن إعياء كالموت، ثم يلدن وهن يصرخن صراخًا رهيبًا، وكأن هناك عالمًا جديدًا يولد أو ثمرةً صغيرةً يبصقنها في ألم وعذاب، بعد أن التهمنها من قبل بلذة واشتهاء. (يوقع نغمات مختلفة على القيثارة) يجب أن تكون الأسنان قوية، حتى يحب الإنسان كما لو كان يقضم برتقالة فتندفع عصارتها لتنفذ بين أسنانه.

يوهانيس: إن أسنانك تشبه أنياب الوحوش: صفراء داكنة، ضخمة، مخيفة.

بعل: والحب يشبه ترك الذراع العارية تسبح في ماء البركة، بينما تتخلل الأصابع نباتات الماء، ويشبه عذاب الشجرة السكرى التي تبدأ غناءها الخشن حين تركض فوقها الريح الوحشية. وعب الخمر في يوم حارٍّ عندما ينفذ جسد الأنثى كالنبيذ الرطب المنعش في كل ثنيات الجلد، وتحس المفاصل ناعمة كالنباتات التي تداعبها نسمات الريح، والمقاومة تتهاوى كما يتطاير الذباب في وجه العاصفة، وجسدها يتمرغ فوقك كالحصى الرطب، لكن الحب يشبه كذلك جوزة الهند التي تظل طيبة ما بقيَت طازجة، والتي تجد نفسك

[١٠] هذا هو التعبير الأصلي، وقد أبقيت عليه لطرافته ولم أشأ التصرف فيه.

مضطرًّا إلى بصقها بعد أن تعتصرها ولا يبقى منها إلا اللحم المر. (يطرح القيثارة بعيدًا عنه) أما الآن فقد شبعت من الغناء.

يوهانيس: من رأيك أن أفعلها، ما دامت ممتعةً إلى هذا الحد؟

بعل: رأيي أن تحترس من ذلك يا يوهانيس.

حانة

(بعل – سائقون – أكارت – صديق بعل الشاب يجلس إلى الخلف مع خادمة الحانة لويزه. تُرى سُحبٌ بيضاء من خلال النافذة، الوقت ضحى.)

بعل (وهو يحكي للسائقين)**:** طردني من بيته الفخم[١١] لأنني بصقت الخمر التي شربتها عنده، ولكن زوجته جرت ورائي، وفي المساء كانت ليلة حمراء. إنها الآن تجثم على أنفاسي وقد شبعت منها.

سائقون: لا ينفع معها إلا الضرب.[١٢] المرأة شرهةٌ كالمهرة، ولكنها أغبى. يجب أن تذيقها المرَّ.[١٢] إنني أضرب امرأتي دائمًا حتى يزرقَّ جلدها.[١٢]

يوهانيس (يدخل مع صديقته يوهانا)**:** هذه هي يوهانا.

بعل (للسائقين الذين يتحركون إلى الخلف)**:** سأحضر إليكم وأغني. صباح الخير يا يوهانا.

يوهانا: يوهانيس قرأ عليَّ بعض أغانيك.

بعل: صحيح؟ كم تبلغين من العمر إذن؟

يوهانيس: أتممت في شهر يونيو الماضي سبع عشرة سنة.

يوهانا: إنني أغار منك. فهو متحمس لك دائمًا.

بعل: وأنت مغرمة به. نحن الآن في الربيع. إني أنتظر إميليا. الحب أفضل من المتعة.

يوهانيس: أفهم أن تميل إليك قلوب الرجال، ولكن ما سر نجاحك مع النساء؟

(إميليا تدخل مسرعة.)

---

[١١] حرفيًّا: من غرفه البيضاء، وقد تصرفت فيه خشية ألا يُفهم المعنى.

[١٢] لجأت هنا وفي مواضع أخرى قليلة إلى شيء من التصرف للتخفيف من لغة الأصل النابية.

بعل: ها هي ذي، صباح الخير يا إميليا، يوهانيس أحضر عروسه معه، اجلسي.

إميليا: كيف تعطيني موعدًا هنا في هذه الحانة الرخيصة، وسط هؤلاء الرعاع؟! ولكن هذا هو ذوقك.

بعل: لويزه، ويسكي للمدام.

إميليا: أتريد أن تضحك الناس عليَّ؟

بعل: لا، بل ستشربين. الإنسان دائمًا هو الإنسان.

إميليا: ولكنك لست إنسانًا.

بعل: هذا ما تعرفينه. (يمد يده بالكأس للويزه) لا تكوني بخيلة يا عذراء، (يطوقها بذراعه) أنت طرية اليوم كالبرقوقة.

إميليا: وأنت اليوم معدوم الذوق.

بعل: ارفعي صوتك قليلًا يا حبيبتي.

يوهانيس: ومع هذا فالجو هنا لطيف. الشعب البسيط. انظر إليه كيف يشرب ويمزح، ثم السحب التي تبدو من النافذة.

إميليا: هل شدك أنت أيضًا لأول مرة إلى هنا؟ إلى السحب البيضاء؟

يوهانا: أليس الأفضل أن نتمشى على ضفاف النهر يا يوهانيس؟

بعل: النهر؟ ليس هناك شيء. لا تتحركوا. (يشرب) السماء تبدو بنفسجية، خصوصًا حين يسكر الإنسان. السرير على العكس أبيض. في البداية، الحب يجمع بين السماء والأرض. (يشرب) ما هذا الجبن؟! إن السماء مفتوحة الأبواب، أنتم أيها الأشباح الصغار، مزدحمة بالأجساد، شاحبة من الحب.

إميليا: ها أنت ذا قد أسرفت في الشرب من جديد، والآن تهذي بكلام فارغ. وبهذا الهذيان البديع يشد الضحايا إلى طُوالته.[١٣]

بعل: والسماء (يشرب) تكون أحيانًا صفراء تحوم فيها طيور جارحة. يجب أن تسكروا، (ينظر تحت المائدة) من الذي يحك رجله في بطن ساقي؟ أنتِ يا لويزه؟ آه، أنت يا إميليا، لا بأس، اشربي.

إميليا (وهي تحاول النهوض): لا أدري ماذا جرى لك اليوم، ربما أخطأت بالحضور إلى هنا.

---

[١٣] مُحدَثة وافق عليها المجمع لشيوعها في اللهجة العامية، وهي مِذْوَد البهائم.

بعل: ألم تدركي هذا إلا الآن؟ يمكنك أن تبقي في هدوء.

يوهانا: حرام عليك يا سيد بعل.

بعل: قلبك طيب يا يوهانا، إنك لا تخونين زوجك، أليس كذلك؟

سائق (بصوت مجلجل): يا خنزير، كسبت اللعبة.

سائقٌ ثانٍ: استمر، هكذا قالت البغي، نحن في القمة، (ضحك) عليك بالضرب.

سائق ثالث: أخجل من خيانتك. هكذا قالت المرأة للخادم الذي رأته راقدًا مع الخادمة (ضحك).

يوهانيس (لبعل): لأجل يوهانا فقط، فهي لا تزال طفلة.

يوهانا (لإميليا): هل تحبين أن تأتيَ معي؟ سننصرف سويًّا.

إميليا (تنشج ورأسها على المائدة): إنني أخجل الآن من نفسي.

يوهانا (تطوقها بذراعها): أنا أفهم حالتك تمامًا، لا تحزني.

إميليا: لا تنظري إليَّ هكذا، لا زلت صغيرة، أنت لا تفهمين شيئًا.

بعل (يقف متجهمًا): مهزلة، الأختان في هاديس.[١٤]

(يتجه إلى السائقين، يتناول القيثارة من على الحائط ويضبط أوتارها.)

يوهانا: لقد سكر يا سيدتي ... وغدًا سيندم على ما فعل.

إميليا: ليتك تعلمين أنه لا يتغير، وأنا أحبه.

بعل (يغني):

قال لي أورجه:
أحب مكان في الأرض إلى نفسه
ليس بمتكأ العشب على قبر أبويه.
ليس بكرسي اعتراف، ولا فراش عاهرة
ولا هو حجر ناعم، أبيض ودافئ وسمين.
قال لي أورجه: أحب مكان إلى نفسي
كان دائمًا هو المرحاض.

---

[١٤] هاديس: إله الجحيم في الأساطير اليونانية، يقابل بلوتو عند الرومان وقد يدل كذلك على الجحيم.

فهو مكان يغتبط فيه الإنسان؛
لأن النجوم من فوقه، ومن تحته الأقذار.
إنه مكان رائع وكفى؛ ففيه يستطيع الإنسان
أن ينفرد بنفسه حتى في ليلة الزفاف.
مكان يتواضع فيه المرء، فهناك تعرف على اليقين
أنك مجرد إنسان، لا يحق له أن يحتفظ بشيء حقير ولا ثمين.
مكان تسكنه الحكمة ... فهناك يمكنك بغير قيود
أن تهيئ كرشك للمتع واللذات من جديد.
وهناك تريح جسمك في سرور ونعيم،
وتجاهد لتخدم نفسك بعزيمة وتصميم.
بيد أنك ستعرف نفسك هناك وتقول:
أنا في المرحاض ولد نهمٌ وأكول!

السائقون (يصفقون)**:** برافو، أغنية ظريفة، كأس براندي للسيد بعل، إذا تفضل بقَبوله. وهو الذي ألَّفها بنفسه، تحياتي واحترامي.

لويزه (في وسط الحجرة)**:** أنت رجل بحقٍّ، يا سيد بعل.

سائق: في إمكانك أن تخدم نفسك وتعيش في نعيم، يمكنك أن تعمل شيَّالًا.[١٥]

السائق الثاني: الواحد يتمنى هذا الدماغ.

بعل: أرح نفسك ولا تسرح في الخيال، ليس الدماغ هو كل شيء ... في صحتك يا لويزه ... (يعود إلى مائدته) في صحتك يا إميليا ... اشربي على الأقل، ما دمتِ لا تُحسنين شيئًا آخر. قلت لك اشربي.

(إميليا تشرب والدموع في عينيها.)

بعل: عظيم، ليدخل على الأقل شيء من النار في جوفك.

أكارت (ينهض ويسير ببطء متجهًا إلى بعل، وهو فتًى نحيل قوي البنية)**:** بعل، دعك من هذا، تعالَ معي يا أخي إلى الشوارع المفروشة بالحصى.

---

[١٥] من شاله شيلًا أي رفَعه (مُولَّدة) وهو الحمَّال في اللهجة المصرية. والمراد هو الحمال الذي يعمل في نقل الأثاث.

في المساء يصبح الهواء بنفسجيًّا. إلى الحانات المزدحمة بالسكارى في الأنهار السوداء تسقط نساء حملن منك، إلى الكنائس العامرة بالنساء البيض الصغيرات، تقول: هل يستطيع الإنسان أن يتنفس هنا؟ فلنذهب إلى حظائر البقر حيث ننام وسط البهائم، إنها مظلمةٌ لا تسمع فيها غير خوار الأبقار، ولنمضِ إلى الغابات حيث يتردد الدوي في الأفق وينسى الإنسان نور السماء. نسي الله الإنسان. ألا زلت تذكر منظر السماء؟ لقد أصبحت مغنيًا.[١٦] (يفتح ذراعيه) تعالَ معي يا أخي للرقص والشرب والموسيقى، المطر يسقط على جلدنا، الظلام والنور، النساء والكلاب، هل فسدت إلى هذا الحد؟

بعل: لويزه، لويزه، أين كأسي؟ لا تتركيني مع هذا ... أغيثوني يا أولاد.

يوهانيس: قاوم الإغراء.

بعل: يا بجعتي الحُلوة.

يوهانيس: فكر في أمك وفنِّك، كن قويًّا. (لأكارت) اخجل من نفسك، أنت الشيطان نفسه.

أكارت: بعل، تعالَ يا أخي، سنرفرف كحمامتين بيضاوين تحت السماء الزرقاء، الأنهار في نور الفجر، المروج الإلهية في الريح، وعطر الحقول الفسيحة اللامتناهية قبل أن يخربها الإنسان.

يوهانا: لا تضعف يا سيد بعل.

إميليا (تلتصق به): حذارِ أن تذهب معه، أتسمعني؟ خَسارة أن تفعل هذا بنفسك؟

بعل: لا يزال الوقت مبكرًا يا أكارت، هناك طريق آخر، لن ترافقني يا أخي.

أكارت: فلتذهب للجحيم، أيها الأبله ذو القلب السمين.

(ينصرف.)

السائقون: ارم بياضك،[١٧] عليك اللعنة، ادفع الحساب، كفى.

يوهانا: انتصرت في هذه المرة يا سيد بعل.

بعل: غرقت الآن في عرقي، هل أنت حرة اليوم يا لويزه؟

---

[١٦] حرفيًّا: من طبقة التينور وهو أعلى أصوات الرجال في الغناء الأوبرالي.

[١٧] معناها في اللهجة المصرية أبرِز نقودك.

إميليا: لا يصح أن تتحدث بهذه الطريقة يا بعل، أنت لا تدري كم تؤذيني بهذا الكلام.

لويزه: اترك المدام يا سيد بعل، حتى الطفل الصغير يرى أنها ليست على ما يرام …

بعل: اسكتي يا لويزه، هورجاور.

سائق: ماذا تريد مني؟

بعل: هنا سيدة أسيئت معاملتها وتطلب الحب، أعطها قبلة يا هورجاور.

يوهانيس: بعل (يوهانا تضم إميليا إلى صدرها).

سائقون (يضربون بأيديهم على المائدة وهم يضحكون)**:** أعد يا أندرياس، أمسكها، صنف ممتاز، تمخَّط أولًا يا أندرياس، أنت بهيم يا سيد بعل.

بعل: هل أنتِ باردة يا إميليا؟ أتحبينني؟ إنه خجول يا «إمي»، قبِّليه أنت، إذا لم تشرِّفيني أمام الناس فسيكون ماتياس آخر واحد، واحد … اثنان.

(السائق يميل عليها.)

(إميليا ترفع إليه وجهها الغارق في الدموع. هورجاور يُقبِّلها قبلةً مدوية. ضحكات عالية).

يوهانيس: هذا ظلم يا بعل، إن الشرب يجعله يسيء للناس، ولكنه يسترد نفسه إذا أفاق، إنه قويٌّ جدًّا.

السائقون: برافو، ما لها هي والحانات! هكذا الرجولة، إنها خائنة، هذا جزاؤها، (يتهيئون للانصراف) الضرب هو علاجها.

يوهانا: أف، اخجل من نفسك.

بعل (ملتصقًا بها)**:** ما الذي يجعل ركبتيك ترتعشان يا يوهانا؟

يوهانيس: ماذا تريد؟

بعل (يضع يده على كتفه)**:** عليك أنت أيضًا أن تنظم الشِّعر، عندما تكون الحياة مواتية، وينزلق المرء على سطح تيار جارف وهو مُلقًى على ظهره وتبدو السماء لعينيه بنفسجيةً ثم سوداء أشبه بجحر، أو عندما يسحق الإنسان عدوه، أو يحول أحزانه إلى أنغام، أو يلتهم تفاحة وهو ينشج باكيًا من خيبته في الحب، أو يلوي جسد امرأة على الفراش.

(يوهانيس يدفع يوهانا أمامه ويخرج في صمت.)

بعل (مستندًا إلى المائدة)**:** فهمتم اللعبة؟ هل نفذت في جلدكم؟ هذا هو السيرك، يجب أن يتعلم الإنسان كيف يُغري الحيوان بالخروج من جحره، إلى الشمس مع الحيوان ... الحساب ... إلى ضوء النهار مع الحب ... عراة ... في الشمس تحت قبة السماء.

سائقون (يصافحونه ويهزون يده مهنئين)**:** تحياتي يا سيد بعل، خادمكم المطيع يا سيد بعل، اسمع يا سيد بعل، أنا من ناحيتي حسبت المسألة: قلت لا بد أن دماغ السيد بعل فيها عفاريت، أقصد الأغاني وخلافه، المهم أن قلبك في مكانه الصحيح، يجب أن يعامل الإنسان صنف النساء المعاملة التي يستحقها، تصبح على خير يا بهلوان.[١٨]

بعل: تصبحون على خير يا أحبابي (في هذه الأثناء تكون إميليا قد ألقت بنفسها على الأريكة وراحت تنشج باكية. يمسح بعل بظهر يده على جبهتها)، إمي، يمكنك الآن أن تهدئي. انتهت الحكاية. (يرفع وجهها، ويُزيح شعرها المنسدل على وجهها المبتل بالدموع)، انسي ما حدث (يلقي بنفسه عليها ويقبلها).

غرفة بعل على السطوح

١

(في الفجر، بعل ويوهانا جالسان على حافة الفراش.)

يوهانا: آه، ماذا فعلت؟ إني سيئة.

بعل: الأفضل أن تغتسلي.

يوهانا: لا أتصور كيف حدث هذا.

بعل: يوهانيس هو المسئول، يجرك إلى هنا ثم يهرب كالصفيق حين يلاحظ أن ساقيك ترتعشان.

يوهانا (تقف، بصوتٍ خافت)**:** وإذا رجع ...

بعل: رجعنا للكلام في الأدب، (يميل للوراء) مطلع الفجر على جبل أرارات.[١٩]

---

[١٨] حرفيًّا: يا سيد سيرك، وقد حذفت عبارة نابية جاءت قبلها.

[١٩] مجموعة جبال بركانية تقع في شرق تركيا (أرمينيا)، وقد جاء في العهد القديم أن سفينة نوح كانت موجودة بها.

يوهانا: هل أقوم؟

بعل: بعد الطوفان.

يوهانا: ألا تحب أن نفتح النافذة؟

بعل: بل أحب الرائحة.

يوهانا: كيف تصل بك الحقارة إلى هذا الحد؟

بعل (في كسل)**:** بعل يطلق أفكاره لترفرف كالحمام فوق المياه السوداء، بعد أن طهَّره الطوفان ونقَّاه.

يوهانا: لن أستطيع وأنا في هذه الحالة ...

بعل: ما الذي لا تستطيعينه يا حبيبتي؟

يوهانا: أن أعود للبيت ... (بعل يرتدي ملابسه).

بعل (يصفر)**:** أنت متوحشة، أشعر أن عظامي كلها مفككة، أعطني قبلة.

يوهانا (في وسط الحجرة، مستندة للمائدة)**:** قل كلمة (بعل يسكت) هل ما زلت تحبني؟ تكلم. (بعل يصفر) ألا يمكنك أن تنطق بها؟

بعل (ينظر لغطاء السرير)**:** لقد شبعت وسئمت.

يوهانا: وما فعلناه الليلة؟ والليالي التي قبلها؟

بعل: يوهانيس غبي ويمكن أن يثير الدنيا ويقلبها، إميليا تلف وتدور حول البيت كالمركب الشراعي الواقف في الميناء، وأنا من الممكن أن أموت هنا من الجوع فلا تُحرِّك إحداكن إصبعها من أجلي، شيء واحد هو الذي تطلبنه دائمًا.

يوهانا (تنظف المائدة وترتبها وهي مضطربة)**:** وأنت، ألم تحسَّ نحوي بشيء آخر أبدًا؟

بعل: هل اغتسلت؟ لا داعي للصراحة، ألم تتمتعي أنت أيضًا؟ هيا أسرعي لتعودي للبيت، يمكنك أن تقولي ليوهانيس إنني أوصلتك أمس للبيت وإنني ساخط ومغتاظ منه، لقد سقط المطر (يلف نفسه في الأغطية).

يوهانا: يوهانيس؟ (تتجه إلى الباب بخُطًى ثقيلة. تنصرف.)

بعل (يستدير فجأة ثم ينهض من الفراش)**:** يوهانا، (يسرع إلى الباب) يوهانا، (يطل من النافذة) ها هي ذي تجري، ها هي ذي تسرع (يحاول أن يعود للفراش ولكنه يتناول مخدةً ويقذف بها على الأرض، ثم يطرح نفسه فوقها وهو يتأوَّه وينشِج ... ينتشر الظلام ... يسمع صوت غناء شحَّاذ على الأرغن آتيًا من الفناء).

مساء، بعل جالس إلى المائدة

٢

بعل (يضم زجاجة الخمر. يقول على فترات متقطعة)**:** منذ أربعة أيام وأنا ألطخ الورق بالصيف الأحمر، وحشي أنا، شاحب، نهم، وأصارع زجاجة الخمر. هنا جربت الهزائم، لكن الأجساد أخذت تفرُّ هاربةً للجدران في جنح الظلام، في العتَمة المصرية.[٢٠] إنني أجعلها تلتصق بالجدران الخشبية، ولكن يجب أن أمتنع عن الشراب. (يهذي ويثرثر) الخمر البيضاء عصاي وعكازي، منذ أن بدأ الثلج يذوب وهي تعكس أوراقي وقد ظلَّت عذراء لم تُمسَّ، أما الآن فإن يديَّ ترتعشان وكأنما الأجساد مختبئة فيها. (ينصت) قلبي يخفق مثل حافر جواد راكض. (يحلم) آه يا يوهانا، ليلة أخرى في حوض مياهك كانت كفيلة بأن تجعلني أتعفن بين الأسماك.[٢١] لكن رائحة ليالي الربيع العذبة ما زالت تنبعث مني. إني عاشق بلا معشوقة، أنحدر وأسقط ... (يشرب، يقوم من مكانه) لا بد أن أخلع ملابسي، ولكن فلأبحث أولًا عن امرأة. من المحزن أن يخلع الإنسان ملابسه وحده. (يُطل من النافذة) أية امرأة لها وجهٌ يشبه وجوه النساء.

(ينصرف وهو يدندن بأغنية. في الشارع يسمع لحن ترستان لفاجنر.)

(يوهانس يدخل من الباب شاحبًا منهارًا، يقلب في الأوراق الموضوعة على المائدة، يرفع الزجاجة، يتجه للباب في خجَل وينتظر هناك. ضجة على السلم، صفير.)

بعل (يجرُّ صوفي بارجر إلى داخل الحجرة)**:** كوني لطيفةً يا حبيبتي، هذه هي حجرتي (يُجلسها، يلمح يوهانيس) ماذا تفعل هنا؟

يوهانيس: كنت أريد ...

بعل: تريد؟ ماذا تريد؟ لماذا تلفُّ هنا وتدور؟ شاهد قبر على يوهانا الراحلة؟ أم جثة يوهانيس القادم من عالمٍ آخر؟ سأطردك من هنا، اخرج في الحال. (يلف حوله) هذه وقاحةٌ! سأكسر دماغك على الحائط. هوب!

---

[٢٠] تعبير يرجع للعهد القديم ويدل على الظلام المطبق الكالح السواد.

[٢١] المقصود هو الأكواريوم أي الحوض الذي تُربى فيه الأسماك والحيوانات المائية.

(يوهانيس ينظر إليه ثم ينصرف.)

(بعل يصفر.)

صوفي: ماذا صنع لك الفتى؟ دعني أذهب.
بعل (يفتح الباب على مِصراعيه)**:** إذا وصلتِ الدَّور الأول فاتجهي لليمين.
صوفي: كانوا يسيرون وراءنا عندما التقطتني من أمام الباب. سيجدونني هنا.
بعل: لن يجدك أحد.
صوفي: أنا لا أعرفك على الإطلاق. ماذا تريد مني؟
بعل: ما دمت تسألين هذا السؤال فيمكنك أن تذهبي.
صوفي: لقد هجمت عليَّ في الطريق العام. حسبتك من نوع الأورانج، أوتان.[٢٢]
بعل: لا تنسي أننا الآن في الربيع. كان لا بد من دخول شيءٍ أبيض إلى هذه الحجرة الملعونة؛ سحابة. (يفتح الباب ويتسمَّع) البُلهاء ضلوا الطريق.
صوفي: سيطردونني من البيت إذا رجعت متأخرةً.
بعل: خصوصًا بهذا المنظر.
صوفي: كيف؟
بعل: منظر الذين أحبهم.
صوفي: لا أدري لماذا بقيت عندك حتى الآن.
بعل: يمكنني أن أخبرك.
صوفي: أرجوك، لا تسئ الظن بي.
بعل: ولِم لا؟ أنت امرأة ككل النساء. قد تختلف الرءوس أما السيقان فكلها ضعيفة.
صوفي (تستعد للخروج، وعندما تصل للباب تلتفت وراءها وتقول لبعل الذي ينظر إليها وهو جالس على كرسيه)**:** الوداع!
بعل (بغير اكتراث)**:** نفسك مضطرب؟
صوفي: لا أدري، أشعر بإعياءٍ شديد (تستند للحائط).

[٢٢] تدل الكلمة في اللغة الماليزية على «إنسان الغابة» وهو من أهم أنواع القِرَدة العليا التي تُعرف بالقردة الإنسانية، يبلغ طوله ما بين ١٫٢٠ إلى ١٫٥٠ متر، ويوجد في غابات سومطرة وبورينيو.

بعل: أما أنا فأعرف، أبريل هو السبب. سيسود الظلام وتشمين رائحتي. هكذا تفعل الحيوانات. (يقف) والآن طرت في الهواء، أيتها السحابة البيضاء.

(يندفع نحوها، يغلق الباب بعنف، يأخذها بين ذراعيه.)

صوفي (متقطعة الأنفاس)**:** دعني.

بعل: اسمي بعل.

صوفي: دعني.

بعل: يجب أن تواسيني. الشتاء أضعفني، وأنتِ تشبهين امرأة.

صوفي (تتطلع إلى وجهه)**:** اسمك بعل؟

بعل: ألا تحبين أن تعودي لبيتك؟

صوفي (تتطلع إليه)**:** إنك قبيح، قبيح إلى حدٍّ مخيف، ولكن ...

بعل: ولكن ...

صوفي: لا يهم.

بعل (يقبلها)**:** هل ساقاك قويتان؟

صوفي: هل تعرف اسمي إذن؟ إنني صوفي بارجر.

بعل: انسي هذا (يقبلها).

صوفي: لا، لا، أتعلم أنه لم يسبق لأحد ...

بعل: هل ما زلتِ عذراء؟ تعالي (يسوقها للفراش، في الخلف يجلسان) أرأيتِ؟ في هذه الحجرة الخشبية تفجَّرت شلالات من الأجساد، أما الآن فإني في حاجةٍ إلى وجه. سنخرج بالليل، سنرقد تحت الأشجار، أنت امرأة، وأنا تلوثت. يجب أن تحبيني، لفترةٍ محدودة.

صوفي: أهذا أنت؟ أحبك.

بعل (يضع رأسه على صدرها)**:** السماء فوقنا، ونحن وحدنا.

صوفي: ولكن يجب أن تظل هادئًا.

بعل: كالطفل.

صوفي (تنهض واقفةً)**:** لا بد أن أرجع؛ أمي في البيت.

بعل: عجوز؟

صوفي: في السبعين.

بعل: إذَن فهي متعودة على الأخبار السيئة.

صوفي: ليت الأرض تبتلعني، ليتهم ألقَوا بي عند المساء في مغارةٍ لا أخرج منها أبدًا!
بعل: أبدًا؟ (صمت) هل لك إخوة وأخوات؟
صوفي: نعم، وهم محتاجون إليَّ.
بعل: الهواء في الحجرة كاللبن. (ينهض ويقف بجوار النافذة) العشب على ضفاف النهر مبتلٌّ، وأعواده تنفث من المطر. لا بد أن فخذَيك شاحبتان (يضع يده عليها، يعود الظلام، من الفناء يسمع غناء شحاذ على أرغن).

(بيوت مطلية بالجير،[٢٣] تراكمت أمامها جذوع أشجار بُنيَّة.)

(دقات أجراس كئيبة، بعل، متشرد سكير شاحب الوجه.)

بعل (يدور في نصف دائرة بخُطًى واسعة حول المتشرد الذي يجلس على حجر ويرفع وجهه للسماء): من الذي قذف بجثث الأشجار على الجدران؟
المتشرد: الهواء الشاحب كالعاج حول جثث الأشجار: موكب جسد يسوع المقدس.
بعل: ولهذا تدق الأجراس عندما تموت الأشجار.
المتشرد: رنين الأجراس يرفع روحي المعنوية.
بعل: ألا تحزنك الأشجار؟
المتشرد: جثث الأشجار ... (يشرب من زجاجة في يده).
بعل: ليست أجساد النساء أفضل منها.
المتشرد: وما الصلة بين أجساد النساء والمواكب الجنائزية؟
بعل: هذا كلام خنازير. أنت لا تعرف الحب.
المتشرد: جسد يسوع الأبيض: إنني أحبه (يناوله الزجاجة).
بعل (أكثر هدوءًا): كتبت بعض الأغاني على الورق، ولكنني سأعلقها الآن في المرحاض.
المتشرد (في تجلٍّ وصفاء): العبادة والصلاة، لسيدي يسوع المسيح، إني أرى جسد يسوع الأبيض، أرى جسد يسوع الأبيض. يسوع أحب الشر.

---

[٢٣] هو عيد تحتفل فيه الكنيسة الكاثوليكية بجسد المسيح المقدس، وذلك بتنظيم مواكب جنائزية تسير في الشوارع ويأتي في يوم الخميس بعد عيد التثليث.

بعل (يشرب)**:** مثلي.

المتشرد: أتعرف قصته مع الكلب الميت؟ قال الناس: إنه أصبح جثةً عفِنةً، نادوا الشرطة والحراس، إن رائحته لا تُحتمل، لكنه قال: إن أسنانه جميلة بيضاء.

بعل: ربما دخلت الكنيسة الكاثوليكية.

المتشرد: لكنه لم يدخلها (يأخذ الزجاجة منه).

بعل: وما كنت لأقذف بأجساد النساء عُرض الحائط كما فعَل.

المتشرد: ضرب بها عُرض الحائط، ولكنها لم تسبح مع الأنهار. لقد ذبحت من أجله، من أجل جسد يسوع الأبيض.

بعل (يأخذ منه الزجاجة، يدير له ظهره)**:** لقد أتخمت جسدك بالتقوى أو بالخمرة (ينصرف ومعه الزجاجة).

المتشرد (يصيح في جنون)**:** ألا تريد أن تجاهد في سبيل مُثُلك، يا سيد؟ ألا تريد أن تنضم للموكب المقدس؟ أتحب النباتات ولا تفعل شيئًا في سبيلها؟

بعل:

سأهبط إلى النهر وأغتسل.
أنا لا أكترث أبدًا بالجثث (ينصرف).

المتشرد: أما أنا فالخمر في جوفي. إني لا أحتمل هذا. لا أحتمل هذه النباتات اللعينة الميتة. لو كان في جوفي المزيد من الخمر، فربما استطعت أن أحتملها.

إحدى ليالي الربيع تحت الأشجار

(بعل – صوفي)

بعل (في كسل)**:** الآن انقطع المطر. لا بد أن يكون العشب رطبًا. لم يجرِ الماء في أوراقنا. الزرع الأخضر بلله القطر، أما هذه الجذور فجافة. (بغضب) لِم لا يستطيع الإنسان أن يضاجع النباتات؟

صوفي: اسمع ...

بعل: رفيف الريح الوحشية في الأشجار السوداء الرطبة، أتسمعين قطرات المطر فوق الأوراق؟

صوفي: أحسُّ قطرة على رقبتي. آه، دعني.

بعل: الحب كالدوامة، ينزع ثياب الإنسان عن جسده ويدفنه عاريًا مع جثث الأوراق، بعد أن يرى السماء.

صوفي: ليتني أختبئ فيك لأستر عريي يا بعل.

بعل: نشوان أنا، وأنتِ تترنحين. السماء سوداء ونحن نهتزُّ معًا فوق الأرجوحة، بالحب في أجسادنا والسماء السوداء فوق رءوسنا. أحبك.

صوفي: آه يا بعل، أمي تبكي الآن على جثتي، تحسب أنني غرقت في الماء. كم أسبوعًا مضت الآن؟ لم يكن الربيع قد جاء. لعلها ثلاثة أسابيع.

بعل: مرت الآن ثلاثة أسابيع. هكذا قالت الحبيبة المدفونة بين جذور الأشجار، وكانت قد مرت ثلاثون سنةً، وكانت هي أيضًا قد أوشكت على التحلُّل والفساد.

صوفي: ما أجمل أن نرقد هكذا كالفريسة، والسماء من فوقنا، فنحسُّ أننا لم نعُدْ وحدنا.

بعل: الآن أنزع عنك ثيابك.

في المقهى الليلي «سحابة في الليل»

(مقهى صغير قذر «كاباريه» أشبه بحظيرة الخنازير، حجرة ملابس جدرانها بيضاء، إلى الخلف على اليسار ستارة بنية غامقة، إلى اليمين باب خشبي أبيض يؤدي إلى المراحيض، باب للخلف على اليمين كلما فتح ظهر الليل الأزرق من ورائه، يسمع صوت مغنيةٍ من الكومبارس من المقهى في الخلف.)

(بعل يتجول في المكان وهو يشرب ويدندن بأغنية ونصفه الأعلى عارٍ.)

لوبو (فتًى سمين شاحب الوجه شعره أسود لامع مفروق من الوسَط، ينسدل على وجهه الشاحب المبتل بالعرَق، يقف موليًا ظهره للجمهور عند الباب الأيمن.)**:** خفت ضوء المصباح من جديد.

بعل: الزبائن هنا كلهم خنازير. أين الكونياك؟

لوبو: شربته كله.

بعل: كن حذرًا في كلامك.

لوبو: السيد ميورك يشبهك بالأسفنجة.

بعل: أفهم من هذا أنني لن أحصل على كأسي؟

لوبو: لا شرب قبل العرض. هكذا قال السيد ميورك، أنا آسف.

ميورك (من خلال الستارة): أسرع يا لوبو.

بعل: ميورك، لا بد من الكونياك، وإلا فلن أغني.

ميورك: يجب عليك ألا تُسرِف في الشرب، حتى لا تجد نفسك عاجزًا تمامًا عن الغناء.

بعل: ولماذا أغني إذن؟

ميورك: أنت بجانب المغنية سافيتكا ألمع نمرة في «سحابة الليل». أنا الذي اكتشفتك بنفسي. متى وجدت مثل هذه الروح اللطيفة في مثل هذا البرميل من الشحم واللحم؟ الشحم واللحم هو سر نجاحك، لا الشعر. إن سكرك يخرب بيتي.

بعل: سئمت من الشجار المستمر كل ليلة على الكونياك المتفق عليه في العقد. سأذهب لحالي.

ميورك: البوليس في صفي. ارحم نفسك ونم ليلةً واحدة؛ إنك تجر رجليك جرًّا. اهرب بنفسك من هذه المرأة[٢٤] (تصفيق في المقهى) جاءت نمرتك.

بعل: سئمت ومِلِت.

المغنية (تخرج من وراء الستارة مع عازف البيان، وهو رجل شاحب الوجه ثقيل الظل)**:** انصراف.

ميورك (يضع سترة سوداء على كتفَي بعل، على الرغم من مقاومته)**:** لا أحد عندنا يدخل المسرح نصف عارٍ.

بعل: معتوه (يقذف السترة بعيدًا ويتجه إلى المسرح وهو يجرجر القيثارة الصغيرة وراءه).

المغنية (تجلس وتشرب)**:** إنه لا يعمل إلا لأجل حبيبته التي يعيش معها. إنه عبقري. لوبو يقلده بلا حياء. إنه يسطو على أنغامه ويتخذ له صديقة مثله.

عازف البيان (مستندًا بظهره إلى باب المرحاض)**:** إن أغانيه سماوية ومع هذا فهو يتشاجر مع لوبو منذ إحدى عشرة ليلة على كأس كونياك واحدة.

---

[٢٤] حرفيًّا: فرقع حبيبتك في الهواء.

المغنية (تشرب): حياتنا كلها نكد.
بعل (خلف الستارة):

إني صغير،
قلبي غرير،
وأود أحيا
في سرور.
(تصفيق. يستمر في الغناء على إيقاع القيثارة.)
في الحجرة تسري الريح،
والطفل النهم الجائع
قد افترس البرقوق،
واللحم العذب الرائع
أبقاه كي يتسلى
بحلاوته ويذوق
في وقت جدٍّ مريح.

(تصفيق وهُتافات استحسان في المقهى. يستمر بعل في الغناء ويزداد الاضطراب كلما ازدادت الأغنية وقاحةً. وأخيرًا تصل الضوضاء إلى حدٍّ مخيف.)

عازف البيان: اللعنة، إنه يغادر المسرح. رجال الإسعاف، ها هو ذا ميورك يحاول تهدئتهم، ولكنهم ينقضُّون عليه. لقد عرَّى التاريخ وقدَّمه لهم.

(بعل يخرج من وراء الستار وهو يجرجر قيثارته.)

ميورك (وهو يتبعه): سأقطعك كالبصل أيها البهيم. ستغني نمرتك حسب العقد، وإلا أبلغت البوليس.

(يرجع إلى الصالة.)

عازف البيان: أنت تخرب بيوتنا يا بعل.

(بعل واضعًا يده على رقبته، يتجه لباب المرحاض على اليمين.)

عازف البيان (الذي لم يوسع له): إلى أين؟

(بعل يزيحه بعيدًا. يدخل من الباب ومعه القيثارة.)

المغنية: أتأخذ القيثارة معك إلى المرحاض؟ أنت رائع!

زبائن من المقهى (يُطلُّون برءوسهم)**:** أين الخنزير الكلب؟ لا بد أن يغني. الاستراحة ممنوعة. هذا الخنزير الملعون (يرجعون للصالة).

ميورك (يدخل)**:** خطبت فيهم كضباط جيش الخلاص. البوليس معنا ولكن الأولاد يطبلون ويهتفون. أين الوغد؟ لا بد أن يظهر.

عازف البيان: العرض انتقل للمراحيض. (تسمع صيحاتٍ آتيةً من الصالة) بعل.

ميورك (يدقُّ الباب بعنف)**:** أنت يا بعل، لا تمثل عليَّ، إنني أمنعك أن تُغلق الباب على نفسك، في الوقت الذي أدفع لك فيه من جيبي. العقد موجود، أنت يا نصاب (يدقُّ بعنف أشد).

لوبو (يظهر واقفًا عند الباب الأيمن. يرى الليل الأزرق)**:** شباك المرحاض مفتوح. الصقر طار. لا شعر بلا شرب.

ميورك: مفتوح؟ طار؟ من المراحيض؟ المجرم المحتال، سأبلغ البوليس (يندفع خارجًا. هُتافات من الصالة؛ بعل، بعل، بعل).

حقول خضراء، أشجار برقوق زرقاء

(بعل – أكارت)

بعل (يقطع الحقول في بطء)**:** منذ اخضرَّت السماء وحملت، ومنذ هبَّت الريح وأنسام يوليو وأنا أمشي بالقميص على اللحم. (عائدًا إلى أكارت) جمجمتي نفختها الريح. الشعر الغزير تحت إبطي يفوح برائحة الحقول. الهواء يرتعش كأنه سكران.

أكارت (وهو يتبعه)**:** لماذا تجري كالفيل بعيدًا عن أشجار البرقوق؟

بعل: ضع يدك على جمجمتي، إنها تنتفخ مع كل نبضة عرق ثم تتكور كالفقاعة. ألا تحسُّ هذا بيدك؟

أكارت: لا.

بعل: أنت لا تفهم سر روحي.

أكارت: أليس الأفضل أن نستلقيَ في الماء؟

بعل: روحي يا أخي هي نحيب حقول القمح عندما تترنح في مهب الريح، وهي الشرارة التي تنطلق من عيون حشرتَين تريد كلٌّ منهما أن تفترس الأخرى.

أكارت: أنت ولد شهم ومعدتك تهضم الحديد.[٢٥]

كتلة من الشحم واللحم، ستترك آثارها على صفحة السماء.

بعل: كلام جرائد، ولكن لا بأس.

أكارت: جسدي خفيف كالبرقوقة الصغيرة على جناح الرياح.

بعل: نسمات الصيف الشاحبة يا أخي هي السبب في هذا. ألا تحبُّ أن ننزلق على صفحة الماء الفاتر في بركة زرقاء؟ حتى لا تشدنا الشوارع الريفية البيضاء كالجبال التي تجذبها الملائكة إلى السماء؟

حانة في قرية ... الوقت مساء

(بعل وحوله جماعة من الفلاحين، أكارت جالس وحده في الركن.)

بعل: جميل أن أراكم جميعًا أمامي. غدًا مساء يحضر أخي إلى هنا. يجب أن تكون الثيران موجودة.

فلاح (بفم مفتوح)**:** ما نوع الثور الذي يعجب أخاك؟

بعل: أخي وحده هو الذي سيُقرِّر هذا. لا بد أن تكون ثيرانًا جميلةً، وإلا فلا فائدة. واحد كونياك.

الفلاح الثاني: هل ستشترونه على الفور؟

بعل: ستشتري أقواها.

الفلاح الثالث: سنحضر الثيران من إحدى عشرة قرية، بالسعر الذي تدفعه.

الفلاح الأول: ألقِ نظرة على ثوري.

بعل: واحد كونياك.

الفلاحون: ثوري هو أحسنها جميعًا. مساء غد، اتفقتم على هذا؟ (يتهيَّئون للانصراف) هل تبيتون الليلة هنا؟

[٢٥] حرفيًّا وباللهجة العامية المصرية: أنت جدع شهم مجنون بشهر يوليو ولك أحشاء خالدة.

بعل: أجل (ينصرف الفلاحون).

أكارت: ما غرضك من هذا؟ أجُننت؟

بعل: ألم يكن منظرهم بديعًا وهم يطرفون بعيونهم ويحملقون في دهشة ثم يفهمون اللعبة ويبدءون في الحساب؟

أكارت: أقلُّ ما فيها أننا أفرغنا بعض الكئوس في جوفنا، أما الآن فيجب أن نهرب.

بعل: نهرب؟ هل جننت؟

أكارت: أجل، وهل أنت مخبول؟ ماذا سنفعل بالثيران؟

بعل: ولماذا احتلت عليهم إذن؟

أكارت: طبعًا لنشرب كأسَين؟

بعل: لا تخرف. سأقيم لك حفلًا يا أكارت (يفتح النافذة التي وراءه، يحل الظلام، يعود للجلوس).

أكارت: سكرت من ست كئوس. اخجل من نفسك.

بعل: ستكون فرصةً عظيمةً. إنني أحب هؤلاء البسطاء وسأقيم لك حفلةً رائعةً يا أخي. في صحتك.

أكارت: إنك تتسلى بالضحك على ذقون السُّذَّج. سيكسر هؤلاء المساكين دماغي ودماغك.

بعل: وسيأخذون من هذا درسًا لهم. إنني أتخيَّلهم الآن في هذا المساء الدافئ وأفكر فيهم بشيءٍ من الحب والحنان. أتصوَّرهم قادمين للنصب والاحتيال بطريقتهم الساذَجة، وهذه الصورة تعجبني.

أكارت (يقف): اسمع، أنا أو الثيران، سأذهب قبل أن يشمَّ صاحب الحانة الرائحة.

بعل (مُتجهِّمًا)**:** المساء دافئ جدًّا. ابقَ معي ساعة أخرى، وسنذهب بعد ذلك معًا. أنت تعلم أنني أحبك. رائحة الروث تصل من الحقول إلى هنا. هل يمنحنا صاحب الحانة كأسًا أخرى بعد أن عقَدنا صفقة الثيران؟

أكارت: أسمع وقْع أقدام.

القسيس (يدخل): هل أنت المسئول عن حكاية الثيران؟

بعل: نعم أنا.

القسيس: وما غرضك من هذا النصب والاحتيال؟

بعل: نحن لا نملك في هذا العالم شيئًا. ما أقوى رائحة التبن والعلف! هل تشمونها كل ليلة؟

القسيس: يظهر يا صاحبي أن عالمك بائس جدًّا.

بعل: سمائي مملوءة بالأشجار والأجساد.

القسيس: لا تتكلم عن السماء، ليس العالم سيركًا تلعب فيه.

بعل: وما هو العالم إذن؟

القسيس: وفِّر هذا على نفسك. ليكن في عِلمك أنني رجل حسَن النية جدًّا، ولست أريد أيضًا أن أسيء الظنَّ بك. لقد صفَّيت المسألة.

بعل: أكارت، العادل لا يعرف المزاح.

القسيس: ألا ترى أن خُطتك كانت في غاية السذاجة؟ (لأكارت) ماذا يريد الرجل؟

بعل (مستندًا إلى الخلف): مساء، في ساعة الشفق، لا بد بطبيعة الحال أن يكون ذلك مساء، ولا بد أن تكون السماء مُغطَّاة بالسحب، وعندما يفتر الهواء وتسري أنفاس الريح، تأتي الثيران. إن منظرها رائع وهي تتقدم من كل ناحية. هناك يقف المساكين ولا يدرون ماذا يصنعون بالثيران ويشعرون أنهم أخطَئوا الحساب، ولكنهم يرون منظرًا عجيبًا. إنني أحب المخطئين في الحساب. وأين يتاح للإنسان أن يرى كل هذا العدد من الحيوانات؟

القسيس: ولهذا أردت أن تزعج سبع قرى كاملة؟

بعل: وماذا تساوي سبع قرى بجانب هذا المنظر؟

القسيس: الآن فهمت، أنت إنسان مسكين، ولهذا تحب الثيران بوجه خاص؟

بعل: تعالَ يا أكارت، لقد أفسد التاريخ، لم يعُدِ المسيحي يحب الحيوانات.

القسيس (يضحك ثم يقول بصوتٍ جادٍّ): إذن فقد خسرت هذا أيضًا. اذهب ولا تلفت الأنظار إليك. أعتقد أنني قدمت لك خدمةً كبيرة.

بعل: تعالَ يا أكارت، حرمت من الحفل يا أخي.

(ينصرف في خطوات بطيئة مع أكارت.)

القسيس (لصاحب الحانة): مساء الخير، سأدفع حساب السادة.

صاحب الحانة (من وراء المائدة): إحدى عشرة كأسًا يا صاحب النيافة.

أشجار في المساء

(ستة أو سبعة من قاطعي الأشجار يجلسون مستندين بظهورهم إلى جذوع الأشجار – بعل – على العشب جثةٌ ممددة.)

قاطع أخشاب: كانت شجرة بلوط، لم يمُتْ على الفور، بل ظل يتعذب.

قاطع الأخشاب الثاني: سمعته صباح اليوم يقول: يبدو أن الجو سيتحسن، أراد فكان له ما أراد؛ الخضرة مع قليل من المطر، والخشب ليس شديد الخشونة.

قاطع الأخشاب الثالث: تيدي كان ولدًا طيبًا، كان له في الماضي دكانٌ صغيرٌ في مكان ما. هناك عاش أسعدَ أيام حياته، فكان سمينًا كالقسيس، ولكن تجارته أفلست بسبب النساء، فجاء إلى هنا وفقدَ كرشه مع الزمن.

قاطع أخشاب آخر: ألم يروِ شيئًا عن مسألة النساء هذه؟

قاطع الأخشاب الثالث: لا، ولا أعلم شيئًا عن عزمه على الرجوع إلى هناك. لقد ادخرت كثيرًا، ولكن ربما كان مَيْله إلى الاعتدال هو السبب في هذا. ليس ما نحكيه الآن سوى مجموعة من الأكاذيب. لعل حاله الآن أفضل بكثير.

قاطع أخشاب: منذ أسبوع سمعته يقول إنه سيسافر في الشتاء إلى الشمال، يظهر أنه يملك كوخًا هناك، ألم يقل لك أين يقع هذا الكوخ؟ أنت يا فيل؟ (لبعل) لقد تكلَّمتما عن هذا الموضوع.

بعل: اتركني في حالي، لا أعلم شيئًا.

قاطع الأخشاب السابق: تريد أن تحتله، أليس كذلك؟

قاطع الأخشاب الثاني: الفيل لا يعتمد عليه، أتذكرون كيف تعمَّد في إحدى الليالي أن يضع أحذيتنا في الماء فلم نستطع الذَّهاب للغابة، لأنه كان كسلان كعادته؟

قاطع أخشاب آخر: إنه لا يفعل شيئًا من أجل المال.

بعل: كفُّوا عن هذا الشجار، ألا يمكنكم أن تفكروا قليلًا في تيدي المسكين؟

قاطع أخشاب: أين كنت إذن عندما كان يُحتضَر؟

(ينهض بعل من مكانه ويتخبط في سيره على العشب حتى يصل إلى جثة تيدي ويقعد بجانبه.)

قاطع أخشاب: بعل لا يمشي في خط مستقيم يا أولاد.

قاطع أخشاب آخر: اتركوه، الفيل في غاية التأثُّر.

قاطع الأخشاب الثالث: يمكنكم أن تهدءوا اليوم حقًّا ما دام هذا راقدًا هناك.

الآخر: أنت يا فيل، ماذا تفعل مع تيدي؟

بعل (يخاطب الجثة)**:** هو في هدوء، ونحن في اضطراب، وكلاهما خير. السماء سوداء، الأشجار ترتعش، السحب تنتفخ في مكان ما، هذا هو المنظر. يمكننا أن نأكل، وبعد النوم نستيقظ، أما هو فلا يستطيع. نحن ... وكلا الأمرين خير.

الآخر: ماذا تقول عن السماء؟

بعل: السماء سوداء.

الآخر: ليست قوتك في عقلك، والموت يُصيب دائمًا من لا يستحقونه.

بعل: أجل، هذه حكمة عالية، معك الحق يا عزيزي.

قاطع أخشاب: بعل يُصيبه الموت؛ لأنه لا يذهب أبدًا إلى حيث يعمل الناس.

بعل: أما تيدي فكان نشيطًا، تيدي كان كريمًا، تيدي كان ودودًا وأنيسًا. من هذا كله لم يبقَ سوى شيءٍ واحدٍ: تيدي كان ...

الثاني: أين هو الآن يا ترى؟

بعل (مشيرًا إلى الميت)**:** ها هو ذا يرقد هناك.

الثالث: أقول لنفسي دائمًا: الأرواح المسكينة، تلك هي الريح، خصوصًا في أمسيات الربيع، وكذلك في الشتاء، هذا ما أقوله لنفسي.

بعل: وفي الصيف، في وهج الشمس، فوق حقول القمح.

الثالث: ليس هذا مناسبًا لها، لا بد أن يسود الظلام.

بعل: لا بد أن يسود الظلام، يا تيدي.

(صمت.)

قاطع أخشاب: لمن نسلمه يا أولاد؟

الثالث: ليس له أحد.

الآخر: كان يعيش لنفسه في هذا العالم.

قاطع أخشاب: وأشياؤه؟

الثالث: ليست كثيرةً، المال وضعه في البنك، سيبقى هناك مهما طالت غَيبته. أتدري يا بعل؟

بعل: إنه لم يتعفَّن بعد.

قاطع أخشاب: خطرت لي فكرة رائعة يا أولاد.

الآخر: هاتها.

قاطع الأخشاب (الذي خطرت له الفكرة)**:** ليس الفيل وحده هو الذي تخطر الأفكار على باله يا أولاد. ما رأيكم في أن نشرب كأسًا في صحة تيدي؟

بعل: هذا شيء يُنافي الأخلاق.

الآخرون: كلام فارغ، ولكن ماذا نشرب؟ ماء؟

اخجل من نفسك يا بني.

الرجل (الذي خطرت له الفكرة)**:** كونياك.

بعل: أنا موافق على الفكرة، الكونياك لا يُنافي الأخلاق. أي صنف؟

الرجل (الذي خطرت له الفكرة)**:** كونياك تيدي.

الآخرون: كونياك تيدي؟ فكرة ... الكوانت ... تيدي كان مدبرًا وحريصًا. هذه فكرة موفقة من أحمق.

الرجل: رائعة، بديعة، فلتة من أدمغتكم الغليظة، كونياك تيدي في جنازة تيدي، فكرة سليمة ومشرفة. ألم يُلقِ أحدكم خطبةً في تأبين تيدي؟ أليس هذا هو الواجب؟

بعل: أنا ألقيتها.

أصوات: متى؟

بعل: من لحظات، قبل أن تبدءوا كلامكم الفارغ. كان مطلعها: هو الآن يرقد في هدوء، إنكم لا تنتبهون لشيء إلا بعد فواته.

الآخرون: يا أبله، لنحضر الكونياك.

بعل: هذا عار.

الآخرون: ولماذا أيها الفيل الضخم؟

بعل: إنه ملك تيدي، لا يجوز فَتْح البرميل الصغير؛ لتيدي زوجة وخمسة أطفال وأيتام.

قاطع أخشاب: أربعة، إنهم أربعة فحسب.

قاطع أخشاب آخر: الحقيقة تظهر الآن فجأة.

بعل: أتريدون أن تحرموا أبناء تيدي الأيتام المساكين من كونياك أبيهم المسكين؟ أهذا من الدين؟

الرجل السابق: أربعة، أربعة أيتام.

بعل: تنهبون الكونياك من أفواه الأيتام الأربعة؟

قاطع أخشاب: تيدي لم تكُنْ له أسرة على الإطلاق.

بعل: ولكن عنده أيتام يا إخواني، عنده أيتام.

قاطع أخشاب آخر: هل تعتقدون بعد مضايقات هذا الفيل المعتوه أن أبناء تيدي الأيتام سيشربون كونياك تيدي؟ حسَن، إنه ملك تيدي.

بعل (يقاطعه)**:** كان ملكه.

الآخر: ماذا تقصد؟

قاطع أخشاب: إنه يخرف، ليس له عقل على الإطلاق.

الآخر: اسمعوا، لقد كان ملك تيدي، ولذلك سندفع ثمنه، سندفعه بالمال، المال الحلال يا أولاد، بهذا يستفيد الأيتام.

الجميع: فكرة وجيهة، أفحمت الفيل، إن كان لا يريد أن يشرب فلا بد أنه مجنون، فلنتركه ونذهب لكونياك تيدي.

بعل (يناديهم)**:** ارجعوا يا لصوص الجثث. (لتيدي) يا تيدي المسكين، والأشجار اليوم قوية، والهواء طيب ورقيق، وأنا أشعر أني منتعشٌ من الأعماق، يا تيدي البائس، ألا تحسُّ بشيء يدغدغك؟ لقد انتهيت تمامًا. اسمع هذا مني، ستفوح رائحتك بعد قليل، وستواصل الريح هبوبها، ويسير كل شيء في طريقه، وكوخك — لست أدري أين هو — وكل ما تملكه سيسطو عليه الأحياء، وقد تركتَ كل شيء وتريد الآن أن تستريح. لم يكن جسدك قد فسد يا تيدي، وهو الآن لم يفسد بعد، إنما أصابه بعض الأذى، من جانب واحد، ثم الساقان، ما كنت لتستطيع أن تفعل شيئًا مع النساء. (يرفع ساق الميت) والخلاصة أن جسدك كان في إمكانه أن يواصل الحياة، بشيء من العزيمة يا بني، أما روحك فكانت روحًا نبيلةً إلى أبعد حدٍّ، المسكن كان متداعيًا، والجرذان تفرُّ من السفينة الغارقة، لقد استسلمت لعادتك فحسب، يا تيدي.

الآخرون (يرجعون)**:** ضبطناك يا فيل، أين برميل البراندي الصغير الذي كان تحت سرير تيدي القديم؟ أين كنت يا محترم؟ عندما انشغلنا بتيدي لم يكن قد مات تمامًا يا حضرة. أين كنت يا كلب يا خنزير؟ أين كنت يا من تدنس حرمة الجثث وتزعم أنك تحمي أبناء تيدي الأيتام؟ هه؟

بعل: لم يثبت شيء يا أعزائي.

الآخرون: أين الكونياك إذن؟ هل يتصور عقلك النجيب أن البرميل هو الذي شربه؟ المسألة جدٌّ يا بني، قِف على رجلَيك، قم، امشِ أربع خطواتٍ ثم أنكر أنك في غاية التأثير، وأنك مخرَّب من الداخل والخارج، أنت أيها الخنزير العجوز، عليه يا أولاد، ودغدغوه قليلًا يا أولاد، من لوَّث شرَف تيدي المسكين.

(يوقفون بعل بالقوة.)

بعل: يا عصابة الخنازير، ابتعدوا عن تيدي ولا تدوسوا عليه (يجلس ويتناول ذراع الميت تحت ذراعه). سيقع تيدي على وجهه إذا أسأتم معاملتي. أهذه هي الرحمة؟ أهذه هي التقوى؟ إنني أدافع عن نفسي. أنتم سبعة، سبعة، ولم تشربوا، وأنا بمفردي وقد شربت، أهذا عدل؟ أهذه معاملة؟ سبعة ضد واحد؟ هدِّئوا أنفسكم، تيدي قد هدأ أيضًا.

بعض قاطعي الأخشاب (في حزن وغضب)**:** الوغد لا يُقدِّس شيئًا — ليرحم الله روحه السكيرة — إنه أعتى المذنبين بين يدَي الرحمن.

بعل: اجلسوا، إنني لا أطيق ألاعيب القساوسة، لا بد من وجود أذكياء وضعاف العقول، وهؤلاء هم أحسن العمال، لقد رأيتم أنني أعمل بعقلي (يدخن). إنكم يا أعزائي لم تشعروا أبدًا بالخشوع الحقيقي، وما الذي سيتحرك فيكم، حتى ولو غيَّبتم الكونياك الجيد في بطونكم؟ أما أنا فأبدع وأكتشف، افهموا هذا، لقد قلت لتيدي أشياءَ في غاية الأهمية. (يجذب من جيبه أوراقًا يتأملها) ولكنكم هُرعتم إلى الكونياك الحقير، اجلسوا، انظروا للسماء التي تظلم الآن بين الأشجار، ألا يؤثر هذا عليكم؟ هل نُزعَت التقوى من أجسادكم؟!

كوخ

(يسمع صوت المطر – بعل، أكارت.)

بعل: هذا هو نوم الشتاء في الوحل الأسود الذي تغوص فيه أجسامنا البيضاء.

أكارت: ألم تحضر اللحم إلى الآن؟

بعل: أما زلت مشغولًا بقُدَّاسك؟

أكارت: ما الذي يدعوك للتفكير في قداسي؟ أولى بك أن تفكر في زوجتك. أين رميتها؟ في المطر؟

بعل: إنها تلاحقنا كالمجنونة، وتتعلق برقبتي.

أكارت: أنت تسقط كل يوم.

بعل: ولكن جسمي ثقيل جدًّا.

أكارت: ألم يخطر ببالك أنك يمكن أن تجوع وتعض في العشب؟

بعل: إذا لزم الأمر فسأقاتل ولو بالسكاكين. يمكنني أن أستغنيَ عن جلدي وأنكمش في أصابع قدمي. إنني أسقط كما يسقط الثور على هذا العشبِ الطريِّ. أستطيع أن أزدرد الموت ولا أكترث بشيء.

أكارت: منذ جئنا إلى هنا وأنت تزداد سمنة.

بعل (يمد يده إلى ما تحت إبطه الأيسر)**:** ولكن قميصي اتسع. كلما سمنت زاد اتساعًا. بل إنه ليتسع لشخص آخر، بشرط ألا يكون سمينًا. ولكن لماذا ترقد على جلدك الكسول وأنت بهذا الهزال؟

أكارت: في دماغي سماء شديدة الخضرة وشاهقة العلو، تعبر بها الأفكار كما تعبر السحب الخفيفة في الريح. ولكننا لا تُعرف لها وجهة، كل هذا أحسُّه في كياني.

بعل: هذا هو الهذيان. إنك مدمن على شرب الخمر. أرأيت النتيجة؟ إن الطبيعة تنتقم لنفسها.

أكارت: كلما انتابني الهذيان لاحظت أثره على وجهي.

بعل: لك وجه تسرح فيه الرياح على هواها. محدب (ينظر إليه) ليس لك وجه على الإطلاق. لست شيئًا على الإطلاق، أنت شفاف.

أكارت: إن شغفي بالرياضات يزداد كل يوم.

بعل: لا أحد يعلم شيئًا عن أسرار حياتك. لماذا لا تتكلم أبدًا عن نفسك؟

أكارت: لن تكون لي أسرار. خطوات مَن هذه؟

بعل: سمعك قوي. في أعماقك شيء تتعمد أن تخفيَه. أنت شرير مثلي، شيطان، ولكنك سترى الجرذان ذات يوم، وستصبح عندئذٍ إنسانًا طيبًا.

(صوفي بالباب.)

أكارت: أنت يا صوفي؟

بعل: ما الذي جاء بك الآن؟

صوفي: هل تسمح لي بالدخول يا بعل؟

سهل، سماء، مساء

(بعل – أكارت – صوفي)

صوفي: رُكبي سقطت مني. لماذا تجري كالمجنون؟

بعل: لأنكِ تتعلقين برقبتي كحجر الطاحونة.

أكارت: كيف تعاملها هذه المعاملة وهي حامل منك.

صوفي: أنا التي أردت هذا يا أكارت.

بعل: هي نفسها التي أرادت هذا، وهي الآن تجثم على نفسي.

أكارت: هذه عيشة بهائم. اجلسي يا صوفي.

صوفي (تجلس بصعوبة)**:** دعه ينصرف.

أكارت (لبعل)**:** لو طردتها في الشارع فسأبقى معها.

أكارت: طردتني مرتين من فراش الحب. لم تترك صديقاتي أيَّ أثر عليك. وفي كل مرة كنت تقتنصهن مني دون أن تكترث بحبي لهن.

بعل: بل بسبب حبك لهن. لقد انتهكت حرمة الجثث مرتين؛ لأنك أردت أن تظل طاهرًا. إنني لا أستغني عن هذا وما وجدت فيه لذة، علِمَ الله.

أكارت (لصوفي)**:** هل ما زلتِ تحبين هذا البهيم؟

صوفي: ليس لي حيلة في هذا يا أكارت. ما زلت أحبُّ جثته، ما زلت أحب قبضة يده. ليس لي حيلة في هذا يا أكارت.

بعل: لا أريد أن أعرف ماذا فعلتما عندما كنت في السجن.

صوفي: وقفنا معًا أمام السجن الأبيض وتطلَّعنا للزنزانة التي كنت فيها.

بعل: كنتما معًا.

صوفي: اضربني إن شئت.

أكارت (صائحًا)**:** ألم ترمها عليَّ؟

بعل: لكيلا أحرم منك.

أكارت: ليس لي جلدك، جلد الفيل.

بعل: وهذا ما يعجبني فيك.

أكارت: حاول أن تسدَّ فمك القذر، في أثناء وجودها على الأقل.

بعل: يجب عليك أن تغور من وجهي؛ لقد بدأت تتعلم اللؤم (يضع يده على رقبته). إنها تغسل ملابسها القذرة بدموعك. ألا ترى أنها تسير عاريةً بيننا؟ إنني صبور كالجمل، ولكنني لا أستطيع الخروج من جلدي.

أكارت (يقترب من صوفي ويكلمها)**:** ارجعي لأمك.

صوفي: لا أستطيع.

بعل: لا تستطيع يا أكارت.

صوفي: اضربني إن شئت يا بعل. لن أطلب منك أن تمشيَ ببطء. أنا لم أقصد هذا. اسمح لي أن أسير معك، ما دمت أستطيع السير على قدمي، وسوف أرقد بين الأشجار ولن تُضطر للالتفات إليَّ. لا تطردني يا بعل.

بعل: ألقي كرشك السمين هذا في الماء. أنت السبب.

صوفي: أتريد أن تتركني هنا؟ لن يرضيَك أن تتركني هنا. لا زلت تجهل كلَّ شيء يا بعل. إن كنت تقصد هذا فأنت طفل صغير.

بعل: شبعت منك، شبعت.

صوفي: ولكن لا تتركني بالليل، لا تتركني بالليل يا بعل؛ إنني أخاف الوحدة، أخاف الظلام.

بعل: وأنت في هذه الحالة؟ لن يلمسك أحد.

صوفي: والليل؟ ألا تقضيان الليلة هنا؟

بعل: اذهبي لقاطعي الأخشاب عند النهر. اليوم هو عيد القديس يوحنا. سيكونون سكارى.

صوفي: ربع ساعة.

بعل: تعالَ يا أكارت.

صوفي: وأين أذهب؟

بعل: إلى السماء يا حبيبتي.

صوفي: وطفلي معي؟

بعل: ادفنيه.

صوفي: أتمنى ألا تضطرك الأيام إلى تذكُّر ما تقوله لي الآن، تحت السماء الجميلة التي تعجبك، هذا ما أتمناه وأصلي من أجله.

أكارت: سأبقى معك، ثم أذهب بك إلى أمك، بشرط أن تقولي إنك لن تحبي هذا البهيم بعد اليوم.

بعل: إنها تحبني.

صوفي: أحِبه.[٢٦]

أكارت: ألا زلت واقفًا أيها البهيم؟ أليس لك رُكبتان تركع عليهما؟ هل غرقت في الخمرة أم في الشِّعر؟ أيها الحيوان المنحل، أيها الحيوان المنحل.

بعل: يا أبله (أكارت يهجم عليه. يتصارعان).

صوفي: يا يسوع المسيح، الوحوش.

أكارت (وهو يصارعه)**:** أتسمع ما تقوله في الغابة بينما يظلم الليل الآن؟ أيها الحيوان المنحل، أيها الحيوان الفاجر.

بعل (يتمكن منه، يشده إليه)**:** أنت الآن على صدري. أتشم رائحتي؟ الآن أمسك بك (يتوقف عن مصارعته) الآن ترى النجوم فوق الأشجار.

أكارت (يحملق في بعل الذي يتطلع للسماء)**:** إنني عاجز عن ضربه.

بعل (يضع يده على كتفه)**:** حل الظلام، يجب أن نبحث عن مكان نقضي فيه الليل. في الغابة شقوق لا تنفذ إليها الريح. تعالَ، سأحكي لك عن الحيوانات (يجره معه إلى الخارج).

صوفي (وحدها في الظلام، تصرخ)**:** بعل!

قاعة من ألواح خشبية بنية اللون في حانة رخيصة ... ليل ... ريح

(جوجو وبوليبول يجلسان إلى المائدة، الشحاذ العجوز والشحاذة مايا ومعها الطفل الراقد في الصندوق.)

بوليبول (يلعب الورق مع جوجو)**:** فلوسي كلها راحت، فلنلعب على أرواحنا.

الشحاذ: أختنا الريح تريد الدخول، لكنا لا نعرف أختنا الباردة، هاهاها.

(الطفل يبكي.)

مايا (الشحاذة)**:** اسمعوا، شيء يطوف حول البيت، المهم ألا يكون وحشًا.

بوليبول: لماذا؟ هل تحركت فيك الشهوة من جديد؟ (طرق على الباب.)

---

[٢٦] الضمير هنا يدل على معنًى جنسي.

مايا: اسمعوا، لن أفتح الباب.
الشحاذ: ستفتحينه.
مايا: لا، لا، أيتها العذراء المحبوبة، لا.
الشحاذ: افتحي.
مايا (تزحف إلى الباب)**:** من؟

(الطفل يبكي.)

(مايا تفتح الباب.)

بعل (يدخل مع أكارت وقد بللهما المطر)**:** أهذه حانة المرضى؟
مايا: نعم، ولكن ليس عندنا سريرٌ خالٍ، (بلهجة أشد وقاحة) وأنا مريضة.
بعل: معنا شمبانيا (أكارت يتجه إلى الموقد).
بوليبول: تعالَ، من يعرف قيمة الشمبانيا يستحق أن يجلس معنا.
الشحاذ: يا بجعتي العزيزة، الزبائن اليوم من الصنف الراقي.
بعل (يتجه نحو المائدة، يُخرج من جيوبه زجاجتَين)**:** هه؟
الشحاذ: الأشباح.
بوليبول: أنا أعرف من أين حصلت على الشمبانيا، ولكني لن أفضحك.
بعل: تعالَ يا أكارت، هل عندكم أكواب؟
مايا: كئوس، يا سيدي، كئوس (تحضر بعض الكئوس).
جوجو: يلزمني كأس خاص.
بعل (مرتابًا)**:** هل يسمحون لك بالشمبانيا؟
جوجو: أرجوك (بعل يصب له كأسه).
بعل: ما المرض الذي عندك؟
جوجو: التهاب رئوي، شيء بسيط، بلغم عادي، مسألة تافهة.
بعل (لبوليبول)**:** وأنت؟
بوليبول: قرحة في المعدة، لا ضرر منها.
بعل (للشحاذ)**:** عسى أن تكون مريضًا بشيء!
الشحاذ: أنا مجنون.

بعل: في صحتك، نحن معارف، وأنا سليم.

الشحاذ: عرفت رجلًا كان يزعم أيضًا أنه سليم، مجرد زعم، كان يعيش أصلًا في الغابة ثم رجع إليها عندما احتاج أن يخلوَ إلى نفسه. وجد الغابة غريبة جدًّا ولا تكاد تربطه بها صلة، وظلَّ لعدة أيام يصعد إلى القمم الموحشة فقد أراد أن يعرف إلى أي حدٍّ يمكنه أن يعتمد على غيره أو يستقل بنفسه، وهل ما زالت لديه القوة التي تُعينه على التحمُّل. ولكن لم يكن قد بقيَ منها إلا القليل (يشرب).

بعل (قلِقًا)**:** هذه الريح، ولا بد أن نرحل الليلة يا أكارت.

الشحاذ: أجل، الريح. وذات مساء، ساعة الشفق، عندما شعر أنه لم يعُدْ وحيدًا، أخذ يسير وسْط السكون الشامل بين الأشجار، ثم وقف تحت شجرة منها كانت ضخمة جدًّا (يشرب).

بوليبول: لا بد أن القرد الأصلي الموجود فيه هو الذي فعل هذا.

الشحاذ: نعم، لعله القرد. استند إليها، والتصق بها، وأحس بالحياة التي تجري فيها، أو تصور ذلك وقال: أنت أعلى مني، تقفين ثابتةً في مكانك وتعرفين الأرض لأنك تمتدين إلى أعماقها، وهي تحميك وترعاكِ. إني أستطيع أن أسير وأتحرك أفضل منك، ولكني لا أقف ثابتًا في مكاني، ولا أقدر أن أبلغ الأعماق، ولا شيء يحميني ويرعاني، ثم إنني أجهل كل شيء عن الهدوء العميق الذي يُخيِّم على ذراك الساكنة الممتدة في السماء غير المتناهية (يشرب).

جوجو: وماذا قالت الشجرة؟

الشحاذ: أجل، هبت الريح، سرَت فيها رعشة أحسَّها الرجل. هناك ألقى بنفسه على الأرض وطوَّق الجذور الوحشية الخشنة، وبكى بكاءً مرًّا. ولكنه فعَل ذلك مع أشجار عديدة.

أكارت: هل شفي من مرضه؟

الشحاذ: لا، ولكنه مات مِيتةً أخف.

مايا: لم أفهم شيئًا.

الشحاذ: ما من شيء يفهمه الإنسان، ولكنه قد يشعر بأشياءَ قليلة. القصص التي نفهمها هي دائمًا القصص الرديئة.

بوليبول: هل تؤمنون بالله؟

بعل (بعد جهد مضنٍ)**:** لقد آمنت دائمًا بنفسي، ولكن التجديف ممكن.

بوليبول (يضحك ضحكة مدوية)**:** بدأ مزاجي ينشرح. شامبانيا، حب، ريح ومطر (يحاول أن يشد مايا).

مايا: ابتعد عني؛ فمك كله عفن.

بوليبول: وهل أنت سليمة؟ (يضمها.)

الشحاذ: احترسي، (لبوليبول) دماغي يلفُّ من الشرب، وإذا سكرت تمامًا فلن تستطيع أن تخرج اليوم في المطر.

جوجو (لأكارت)**:** كان أجمل مني، ولذلك فاز بها.

أكارت:

وأين تفوُّقك العقلي؟
أين شخصيتك الرفيعة؟

جوجو: لم تكن كما تراها الآن ... كانت طاهرة.

أكارت: وماذا فعلت؟

جوجو: خجلت من نفسي.

بوليبول: أنصتوا، الريح تلتمس الهدوء من الله.

مايا (تغني)**:**

في الخارج تعوي الريح،
نم يا ولدي.
وهنا نلعب ونصيح،
نم يا ولدي.
نسكر والدفء مريح،
نم يا ولدي.

بعل: لمن هذا الطفل؟

مايا: ابنتي، يا سيدي.

الشحاذ: عذراء الآلام.[٢٧]

---

[٢٧] في الأصل باللاتينية.

بعل (يشرب)**:** كان هذا في الماضي يا أكارت ... نعم وكان جميلًا ...

أكارت: ماذا؟

بوليبول: لقد نسي.

بعل: الماضي، ما أغربها من كلمة!

جوجو (لأكارت)**:** أجمل شيءٍ هو العدم.

بوليبول:

هش، سنسمع الآن نشيد جوجو،
كيس الديدان يغني.

جوجو: أشبه برعشات النسيم في أمسيات الصيف، شمس، ولكنه لا يرتعش، لا شيء، لا شيء أبدًا، كل شيء يتوقف فحسب. تهب الريح فلا نشعر بالبرد، يسقط المطر فلا نبتل. تتردد النِّكات فلا نضحك، نتعفن، لا نحتاج للانتظار. إضراب عام.

الشحاذ: وهذه هي جنة الجحيم.

جوجو: أجل، هذه هي الجنة. ما من رغبة لم تتحقق. لا يحس الإنسان أنه يرغب في شيء ... يتخلص من كل عاداته، حتى الرغبات، وهكذا يُصبح حرًّا.

مايا: وفي النهاية، ماذا يحدث؟

جوجو (يضحك في شماتة)**:** لا شيء، لا شيء على الإطلاق، ليست هناك نهاية، العدم مستمر إلى الأبد.

بوليبول: آمين.

بعل (ينهض فجأة ويقول لأكارت)**:** أكارت، قم؛ لقد وقعنا في أيدي قتلة. (يضع ذراعيه على كتفَي أكارت ويتشبَّث به)

الدودة تنتفخ، العفن يزحف علينا، الديدان تغني وتتباهى بنفسها.

أكارت: ما العمل معك؟ هذه هي المرة الثانية. هل الشرب وحده هو السبب؟

بعل: إنهم يستعرضون أحشائي ويتفرَّجون عليها. ليس هذا حمَّام الطين.[٢٨]

أكارت: اقعد، اشرب واملأ بطنك، أدفئ نفسك.

---

[٢٨] إشارة إلى الخنازير التي تستمتع بالخوض في الطين.

مايا (تغني وقد لعبَت الخمر برأسها قليلًا)**:**

في الصيف والشتاء
والثلج والمطر،
وكلما شربنا لم نعرف الكدر.

بوليبول (يطوِّق مايا ويدغدغها)**:** نشيدك يدغدغني دائمًا هكذا، يا جوجو الصغير، أليس كذلك يا مايا؟

الطفل: يبكي.

بعل (يشرب)**:** من أنت؟ (ثم في غضب لجوجو) أنت دودة، كيس ديدان، هل تنبَّأ الأطباء بموتك؟

في صحتك (يجلس).

الشحاذ: خذ بالك يا بوليبول، أنا لا أحتمل الشمبانيا كثيرًا.

مايا (لبوليبول، تغني)**:**

أغمِضْ عينيك،
لا تُفسِد حُلمك،
الرؤية تؤذي،
وتضاعف ألمك،
فتعالَ ونمْ؛
كي تنسى همَّك.

بعل (في وحشية)**:**

إن غصتَ في النهر يومًا
والفأر يقضِمُ شعرك
تبقى السما في بهاها
والنجمُ يلمع فوقك

(يقف والكأس في يده.)

سوداء هي السماء، ما الذي يفزعك؟ (يدق على المائدة) لا بد من الدوران مع الأرجوحة إلى النهاية. ما أروع هذا! (يترنح) أريد أن أكون فيلًا، يبول في السيرك إن لم يعجبه شيء (يبدأ في الرقص ويغني).

ارقص مع الريح
يا ساكن الأكفان
وضاجعي السُّحبا
أيتها الأوثان.[٢٩]

(يتجه للمائدة وهو يترنَّح.)

أكارت (ينهض وهو سكران)**:** لن أمشيَ معك بعد اليوم، أنا أيضًا لي روح، وأنت أفسدت روحي. إنك تفسد كل شيء، وسأبدأ أيضًا في تلحين قُدَّاسي.

بعل: أحبك، في صحتك.

أكارت: ولكني لن أمشيَ معك (يجلس).

الشحاذ (لبلوليبول)**:** أيها الخنزير، ارفع يديك.

مايا: وما شأنك أنت؟

الشحاذ: اسكتي يا منحوسة.

مايا: يا مجنون، أنت تُخرِّف.

بوليبول (بغِلٍّ)**:** غشاش، ليس مريضًا على الإطلاق. الحكاية كلها غش في غش.

الشحاذ: وأنت عندك سرطان.

بوليبول (في هدوء مخيف)**:** أنا عندي سرطان؟

الشحاذ (في جبن)**:** أنا لم أقصِد شيئًا، اترك البنت في حالها.

(مايا تضحك.)

بعل: لِم يبكي الطفل؟ (يتعثَّر في خطواته نحو الصندوق في الخلف)

الشحاذ (بحقدٍ)**:** ماذا تريد منه؟

[٢٩] حرفيًّا: ارقصي مع الريح، أيتها الجثة المسكينة، ضاجع السحاب، أيها الإله الفاجر.

بعل (ينحني على الصندوق)**:** لِم تبكي؟ ألم ترَ هذا أبدًا؟ أم تبكي في كل مرة؟
الشحاذ: قلت لك ابتعد عنه (يقذفه بالكأس).
مايا (تقفز من مكانها)**:** يا خنزير!
بوليبول: إنما أراد أن يرى عورته.
بعل (ينهض في بطء)**:** آه يا خنازير، تجرَّدت قلوبكم من الإنسانية. أكارت، هيا بنا نغتسل في النهر.

(ينصرفان.)

أيكة خضراء كثيفة الشجر ... وراءها نهر

(بعل – أكارت)

بعل (يجلس على الأرض المغطاة بأوراق الشجر)**:** الماء دافئ ونحن نرقد على الرمال كالكابوريا، ثم هذا الدَّغَل وأغصانه الكثيفة، وهذه السحب البيضاء في السماء، أكارت.
أكارت (الذي يختفي وراء الشجر)**:** ماذا تريد؟
بعل: أحبك.
أكارت: أشعر هنا بالراحة.
بعل: هل لاحظت السحب التي عبرت الآن؟
أكارت: نعم، إنها وقحة. (صمت) من لحظات مرت من هناك امرأة.
بعل: لم أَعُدْ أحبُّ النساء.

طريق ريفي ... مراعٍ

(ريح، ليل، أكارت نائم فوق العشب.)

بعل (يضرب في الحقول بثيابٍ مفتوحةٍ كأنه سكران أو كمن يسير في نومه)**:** أكارت، أكارت، لقد وجدتها، استيقظ.
أكارت: ماذا بك؟ أعدت إليَّ الكلام أثناء النوم؟

بعل (يجلس تجاهه)**:** ها هي ذي.[٣٠]

لماذا غرقت وسبح جسدها
من الجداول إلى الأنهار الكبيرة؟
بدت زرقة السماء رائعة الجمال،
كأنها تبارك جثمانها.
تشبَّثت بها الطحالب والأعشاب،
فزادت ثقلها شيئًا فشيئًا.
الأسماك الرطبة سبحت حول ساقها،
والنباتات والحيوانات أبطأت رحلتها الأخيرة.
وبالليل كانت السماء مظلمة كالدخان
والنور يرفُّ بين النجوم،
ولكن عندما طلع النهار أشرقت صفحتها
حتى يكون لها صباح ومساء.
عندما فسد جسدها الشاحب في الماء
حدث — ولكن على مهل — أن نسيَها الله:
نسيَ في البداية وجهها، ثم يديها، وأخيرًا شعرها.
هناك أصبحت جثة في الأنهار بين جثثٍ كثيرة.

أكارت: هل عاد الشبح يطاردك؟ إنه ليس بأسوأ منك. كل ما هناك أن النوم طار. والريح تعزف من جديد على أعواد المراعي الجافة، لم يبقَ إذَن إلا ثدي الفلسفة الأبيض، والظلام، والرطوبة التي تصحبنا إلى نهايتنا المباركة، بل لن يبقى من عجائز النساء إلا نظرة ثانية.

[٣٠] تذكر هذه القصيدة في طبعة أشعار برشت تحت عنوان «الفتاة الغريقة»، كما يعرفها بعض النقاد باسم «أوفيليا» وهي الشخصية النقية البريئة في مسرحية هاملت لشكسبير. ولا شك عندي أن برشت قد تأثر فيها بقصيدة رامبو المعروفة عن أوفيليا، وحبه لرامبو أشهر من أن يُذكر، ولعله كذلك قد تأثَّر بقصيدة أخرى للشاعر جورج هايم عن هذه المجموعة البائسة.

بعل: هذه الريح تسكر فلا يحسُّ الإنسان حاجةً للخمر. إني أرى العالم في نور وديع[٣١] (يرقد على العشب). كل هذا جميل (ريح).

أكارت: المراعي أشبه بالأسنان المتسوسة في فم السماء الأسود. سأبدأ العمل بعد قليل في تلحين القداس.

بعل: هل فرغت من الرباعية.

أكارت: ومن أين لي الوقت الكافي؟ (ريح.)

بعل: ها هي ذي الفتاة الشاحبة ذات الشعر الأحمر، إنك تجرها وراءك أينما سِرت.

أكارت: جسدها طري أبيض، وهي تأتي به في ساعة الظهر إلى المراعي. والمراعي تتدلَّى فروعها كخصلات الشعر. وهناك نتعانق كزوجين من السنجاب.

بعل: أهي أجمل مني؟

(ظلام. الريح تواصل عزفها وصفيرها.)

أيكة من أشجار البندق

(تتدلى فروع طويلة حمراء، يجلس بعل وسْطها وقت الظهيرة.)

بعل: الحمامة البيضاء، سأروي عطشها، (يتأمل المكان من حوله) من هنا تبدو السحب البديعة بين أعواد الأعشاب. لو جاء فلن يجد أمامه إلا الجلد. اهدئي يا نفسي.

(امرأة شابة حمراء الشعر، ممتلئة، شاحبة، تظهر آتيةً من الدَّغَل.)

بعل (لا يلتفت إليها)**:** أنت؟

(بعل يلحن قداسًا من مقام إس مول).[٣٢]

المرأة: قل له إني كنت هنا.

[٣١] صرفت النظر عن بعض السطور القليلة من هذا المشهد؛ لما فيها من تجديف وشذوذ.

[٣٢] أو من مقام مي بي مول من الديوان الصغير.

بعل: لقد افتَضحَ أمرُه تمامًا. إنه يلوث نفسه[٣٣] (يرجع للحالة الحيوانية) اجلسي (ينظر حوله).

المرأة: أُفضِّل أن أبقى واقفة.

بعل (يجذب إليه الفروع المتدلية وينهض واقفًا)**:** إنه يكثر من أكل البيض في الأيام الأخيرة.

المرأة: أنا أحبه.

بعل: وما شأني بكِ؟ (يمسك يدها.)

المرأة: لا تلمسني؛ قذارتك لا تُحتمل.

بعل (يرفع يده ببطءٍ حتى يضع يده على رقبتها)**:** أهذه رقبتك؟ أتدرين كيف يخنقون الحمام والبط الوحشي في الغابة؟

المرأة: يا يسوع المسيح! (تحاول التخلص منه) ابتعد عني.

بعل: وأتركك لتقعي على الأرض؟ ركبتاك ترتعشان. أنتِ في حاجةٍ للراحة. الرجال هم الرجال، أغلبهم في هذا سواء (يضمها إليه).

المرأة (مرتجفة)**:** أرجوك، دعني، أرجوكم.

بعل: دجاجة وقِحة، تعالَي، لن تُفلتي مني.

(يشدها من ذراعَيها ويجرُّها إلى الأيكة.)

أشجار الدلب في مهب الريح ... سماء تكسوها السحب

(بعل وأكارت يجلسان على جذوع الشجر.)

بعل: العطش شديد يا أكارت، هل بقيَت معك نقود؟

أكارت: لا، انظر شجر الدلب في الريح.

بعل: إنه يرتعش.

أكارت: أين الفتاة التي جررتها وراءك في الحانات؟

---

[٣٣] يريد أن يرتكب العادة السرية.

بعل: كن سمكة مثلها واذهب للبحث عنها.

أكارت: أنت تفترس كثيرًا يا بعل، سوف تنفجر.

بعل: أتمنى أن أعيش حتى أسمع صوت الانفجار.

أكارت: ألا يحدث لك أحيانًا أن تظل في ماءٍ أسودَ عميقٍ لا يسبح فيه السمك؟ لا تسقط أبدًا فيه. يجب أن تكون حذرًا؛ إنك ثقيل جدًّا يا بعل.

بعل: سأحذر شخصًا آخر. لقد ألَّفت أغنية. أتحب أن تسمعها؟

أكارت: اقرأها لأتعرف عليك.

بعل: عنوانها «الموت في الغابة».

ومات رجل في الغابة الأزلية
ومن حوله تُدوِّي العاصفة والأنهار
مات كحيوان تشبَّثت مخالبه بالجذور
تطلع لقمم الأشجار، حيث كان زئير العاصفة في الغابة
يعلو منذ أيام فوق كل الأصوات،
ووقف بعض الرجال من حوله،
وقالوا له لكي يُهدِّئوا من روعه:
تعالَ يا رفيق، سنحملك الآن إلى وطنك.
غير أنه رفسهم بركبتَيه.
بصقَ وقال: وإلى أين؟
فلم يكن له وطن ولا أرض.
كم عدد الأسنان التي بقيَت في فمك؟
وما حالك الآن، دعنا نرى.
مت في هدوء ولا تكن كسولًا.
بالأمس أكلنا حصانك العجوز
لِم لا تريد أن تذهب للجحيم؟

* * *

والغابة ارتفع صوتها حولهم وحوله،
ورأوه وهو يتشبَّث بالشجرة،

وسمعوه وهو يصرخ فيهم ويصيح،
وأصابهم جزعٌ لم يعهدوه،
حتى كوروا قبضاتهم وهم يرتجفون
فقد كان — مثلهم — رجلًا كبقية الرجال.

* * *

قالوا له: عقيم أنت يا حيوان، أجرب ومسعور،
صديد أنت، عفن، أيها الصعلوك.
الهواء تخطفه منا بجشعك الفظيع
أما هو، هذا الورم الخبيث فقال:
أريد أن أعيش؛ أن أشمَّ شمسكم،
وأركض في النور كما تركضون.

* * *

كانت كلمة لم يفهمها صديق،
فوجموا من التقزُّز وأخذوا يرتعشون.
الأرض شدَّت قبضتها على يده العارية
ومن بحر لبحر في مهبِّ الرياح تمتدُّ اليابسة،
ويكتب عليَّ أن أرقدها هنا في هدوء.

* * *

أجل، إن فيض حياته البائسة
قد غلب عليه بحيث استطاع
أن يضغط في قشرة الأرض جثته،
في غبش الفجر سقط على العشب المظلم ميتًا
وبقلوب يملؤها الحقد والاشمئزاز
دفنوه تحت الشجرة، في أعمق الجذور،
وركبوا خيولهم وغادروا الدَّغَل صامتين،
ثم التفتوا للشجرة التي دفنوه تحتها،
واستولت عليهم الدهشة والذهول،

فقد أضاءت الشجرة هالة من النور،
ورسموا على وجوههم الشابة علامة الصليب،
وانطلقوا يركضون في الشمس والمروج.

أكارت: أجل، أجل، هكذا وصلَت بك الحال.
بعل: كلما انتابني الأرق ليلًا تطلَّعت للنجوم.
أكارت: حقًّا؟
بعل (مرتابًا): ولكني لا أفعل هذا كثيرًا حتى لا أضعف.
أكارت (بعد فترة): كتبت في الأيام الأخيرة قصائد كثيرةً. ألم تجتمع بامرأة من مدة طويلة؟
بعل: ولماذا تسأل هذا السؤال؟
أكارت: خطر لي هذا. قل لا.

(بعل يقف يمد ذراعَيه ويتمطَّى، يتطلع إلى أعالي شجرة الألب[٣٤] ويضحك.)

حانة

(مساء، أكارت، الخادمة، فاتسمان، يوهانيس ممزق الثياب، عليه سترة بالية مرفوعة الياقتين، في حالة انهيارٍ تامٍّ، الخادمة تشبه «صوفي» في ملامح وجهها.)

أكارت: مرت الآن ثمانية أعوام (يشربون. صوت الريح).
يوهانيس: لا تبدأ الحياة إلا في الخامسة والعشرين. هناك يسمن الأزواج وينجبون الأطفال (صمت).
فاتسمان: ماتت أمه أمس، وهو يدور على الناس ليجمع مصاريف الدفن. سيأتي بعد ذلك إلى هنا. عندئذٍ يمكننا أن ندفع الحساب. صاحب الحانة رجلٌ طيب. إنه يُقرض في مقابل جثة كانت أمًّا (يشرب).
يوهانيس: بعل، لم تعد الريح تجري في شراعه.
فاتسمان (لأكارت): يظهر أنك تتحمل منه الكثير.

---

[٣٤] أو شجر القيقب أو الإسفندان.

أكارت: من المستحيل أن تبصق في وجهه. إنه يغطس دائمًا.
فاتسمان (ليوهانيس)**:** أيؤلمك هذا؟ هل يشغل بالك؟
يوهانيس: خسارة، هذا رأيي (يشرب).

(صمت.)

فاتسمان: إن منظره يثير التقزُّز كل يوم.
أكارت: لا تقل هذا الكلام فلا أحب أن أسمعه. إنني أحبه، ولا أغضب منه لأي سبب، لأنه أحبه، إنه طفل.
فاتسمان: إنه لا يعمل إلا عند الضرورة، لأنه في غاية الكسل.
أكارت (يدخل من الباب)**:** الليل لطيف جدًّا والريح دافئة كاللبن. أحب هذا كله. يجب أن يمتنع الإنسان عن الشرب، أو لا يكثر منه، (يعود إلى المائدة) الليل لطيف جدًّا. يمكننا من الآن ولمدة ثلاثة أسابيع أخرى في الخريف أن نعيش براحتنا في الشوارع (يجلس).
فاتسمان: هل تنوي أن ترحل الليلة؟ تريد أن تتخلص منه؟ يجثم على نفسك؟
يوهانيس: احترس في كلامك.

(بعل يدخل ببطء من الباب.)

فاتسمان: أهذا أنت يا بعل؟
أكارت (بقسوة)**:** ماذا تريد الآن؟
بعل (يدخل ويجلس)**:** الحانة تحولت إلى جحرٍ حقيرٍ (الخادمة تحضر الكونياك).
فاتسمان: لم يتغير هنا شيء. الظاهر أنك أنت الذي تغيَّرت، صرت من الأكابر.
بعل: أهذه أنت يا لويزه؟

(صمت.)

يوهانيس: أجل، الجو هنا مريح. أنا مضطرٌّ أن أشرب، أشرب كثيرًا، الشرب مُقوٍّ، يجعل الواحد يمشي إلى الجحيم ولو على السكاكين فعلًا. ولكن بطريقة أخرى، كما يخرُّ المرء على ركبتَيه. سمعتم؟ بحيث لا يشعر بشيء، أقصد بالسكاكين. على فكرة، في الماضي

لم تكن تخطُرْ لي مثل هذه الأفكار، هذه الأفكار العجيبة عندما كنت أعيش في ظروف برجوازية طيبة، أما الآن فقد بدأَت هذه الأفكار تخطُر على بالي بعد أن أصبحت عبقريًّا.

أكارت (منفجرًا)**:** أريد الآن أن أعود إلى الغابات، إلى الفجر. النور بين جذوع الأشجار بلون الليمون. أريد أن أرجع للغابات الشامخة.

يوهانيس: نعم، إني لا أفهم هذا. بعل، يجب أن تسقيَني واحدًا على حسابك. الجو هنا مريح للغاية.

بعل: واحد له.

يوهانيس: لا داعي للأسماء. نحن نعرف بعضنا. صدقني، في بعض الأحيان أحلم بالليل أحلامًا فظيعة، ولكن في بعض الأحيان فقط، أما الآن فأنا مستريحٌ جدًّا (يسمع صوت الريح)(يشربون).

فاتسمان (يدندن)**:**

هناك أشجار
لم نحصها عدًّا
وريفة الظل
عادية جدًّا.

* * *

وتسعد الإنسان
بالقلب والعقل
كالشنق في الأغصان
والنوم في الظل.

بعل: أين كان هذا؟ فقد كان ذات يوم.

يوهانيس: إنها لا تزال تسبح في الأنهار. لم يعثر عليها أحد حتى الآن. تصوروا، إنني أشعر أحيانًا كأنها تسبح مع الخمرة التي أشربها وتغوص في جوفي، جثةً صغيرةً جدًّا، شبه متعفنة. ولم تكن قد تخطَّت السابعة عشرة. الآن تتشبث الأعشاب والطحالب بشعرها الأخضر. شيء يليق بها، باهتة ومتورمة قليلًا، منتفخة بأوحال النهر العطنة، سوداء تمامًا، كانت طاهرةً على الدوام؛ لهذا غاصت في النهر وتعفَّنت.

فاتسمان: ما هو الجسد؟ إنه يتحلل كالروح. سادتي، لقد سكرت تمامًا. اثنان في اثنين يساوي أربعة، ولكنني أشعر بوجود عالَمٍ أسمى. انحنوا، واتضعوا، تحرروا من آدم القديم (يشرب بجنون وبيدين مرتعشتين).

لم أسقط بعد في الحضيض، ما دمت أملك هذا الشعور وما زال في إمكاني أن أحسب. اثنان في اثنين، ولكن ما معنى اثنين؟ يا لها من كلمة مضحكة. اثنان (يجلس).

بعل (يتناول القيثارة فينطفئ النور): سأغني الآن. يغني:

الشمس أمرضته،
وهدَّه المطر
والغار في الجبين.[٣٥]
وشعره انتشر

* * *

إن أنسَ الصبا
وزهرة الشباب
لم ينسَ ساعة
أحلامه العِذاب
إن ينسَ بيته
والموقد الحبيب
فروعةُ السما
تبقى ولا تغيب

(يضبط أوتار القيثار.)

بعل (مستمرًّا في الغناء):

يا من طُردتم جميعًا
من السما والجحيمِ

---

[٣٥] ج: والغار المسروق في جبينه.

يا قاتلين ويا من
شقيتمو بالهمومِ

* * *

يا ليتكم ما خرجتم
من ظلمةِ الأرحام؛
قد كان فيها هدوء
وراحةٌ وسلام.

بعل: الأوتار مختلَّة
فاتسمان:

أغنية بديعة تنطبق عليَّ تمامًا،
رومانتيكية.

بعل (يواصل الغناء)**:**

لمَّا نسيته أمه
ودع أرض الأسلاف
ومضى ليُعد شراعه
والقارب والمجداف

* * *

في بحر النشوة غاب
بحر الخمر المغشوشة،
وعلى المركب أصحاب،
والكل يعد قروشه.

* * *

يضحك أو يلعن جاره
يبكي بالدمع المر

يبحث ليلًا ونهارًا
عن بلد آخر حر.[٣٦]

* * *

عن بلدٍ آخرَ أفضل
يحيا فيه الإنسان
لا يشكو أو يتذلل
لا ظلم ولا حرمان

فاتسمان: كأسي هربت مني. المائدة تهتزُّ وتتأرجح كالبلهاء. النور ... كيف نعثر على أفواهنا في هذا الظلام.

أكارت: سخف، أترى شيئًا يا بعل؟

بعل: لا، لا أريد، الظلام أجمل بالشمبانيا في جوفي والشوق بلا ذكرى. هل أنت صديقي يا أكارت؟

أكارت (بضيق)**:** أجل، ولكن غنِّ.

بعل (يغني)**:**

مطارد قديم
يرقص في الجحيم
يجلو في النعيم

* * *

يُسكره شلال
فجَّره الجمال
بالنور والظلال

* * *

يحلُم في الخفاء
بروضةٍ خضراء
وفوقه السماء

[٣٦] تصرفت في هذه الأغنية تصرفًا قليلًا، ولكنه لا يخرجها عن معناها.

شاحبة زرقاء
ولا يرى سواها.

يوهانيس: قررت أن أبقى معك. يمكنك أن تأخذَني معك. إنني أكاد أصوم عن الأكل.

فاتسمان (الذي أضاء النور بصعوبة)**:** ليكن نورًا، هاهاها.
بعل: إنه يغشى العين. (يقف)
أكارت (ينهض متثاقلًا وهو يحاول أن يُخلِّص نفسه من ذراعَي الخادمة التي كانت تُطوِّقه)**:** ماذا جرى لك؟
لم يحدث شيء. ما هذا السخف؟

(بعل يتأهب للانقضاض عليه.)

أكارت: أيمكن أن تغار من هذه المخلوقة؟

(بعل يتحسس طريقه وهو يتقدَّم للأمام. تسقط كأس على الأرض.)

أكارت: هل النساء محرمة عليَّ؟

(بعل يُحدِّق فيه.)

أكارت: وهل تحسبني حبيبك؟

(بعل يهجم عليه محاولًا أن يخنقه. ينطفئ النور. يضحك فاتسمان ضحكة السكارى، وتصرخ الخادمة. يندفع الزبائن من الحجرة المجاورة وهم يحملون مصباحًا.)

فاتسمان: معه سكين.
الخادمة: إنه يقتله. يا يسوع المسيح! يا مريم!
رجلان (يُلقيان بنفسيهما على الرجلَين المتصارعَين)**:**

يا لَلمصيبة! ابتعد يا رجل.
ارفع يديك. طعنه بالسكين.
يا رب السموات!

بعل (ينهض واقفًا. ضوء الفجر ينساب من النوافذ فجأة. ينطفئ المصباح)**:** أكارت.

على خط الطول العاشر شرقيَّ جرينتش

(غابة، بعل يحمل قيثارته الصغيرة. يداه في جيوب سرواله، يبتعد في مَسيره.)

بعل: هذه الريح الشاحبة التي تسري بين الأشجار السوداء، والأشجار أشبه بشعر لوبو[٣٧] المبتل. سيطلع القمر في حوالي الساعة الحادية عشرة. عندئذ ينتشر الضوء. هذه غابة صغيرة. سأتحسس طريقي إلى الغابات الكبيرة. منذ أصبحت وحيدًا وأنا لا أشعر بتعبٍ من المشي. لا بد أن أحافظ على الاتجاه نحو الشمال مهتديًا بعروق الأوراق. لا بد أن أترك هذه المسألة التافهة وراء ظهري، إلى الأمام (يغني):

ويتطلع بعل إلى الصقور السِّمان
التي تنتظر في السماء المزدهية بالنجوم جثة بعل
(يبتعد في سيره.)
أحيانًا يتظاهر بعل بأنه مات
فإذا حط عليه صقر أكله بعل صامتًا في وجبة العشاء (هبة ريح).

طريق ريفي – مساء – ريح – أمطار غزيرة

(صيَّادان يصارعان الريح.)

الصياد الأول: المطر الأسود وهذه الريح التي تنعى الأموات. هذا الصعلوك اللعين ...
الصياد الثاني: يُخيَّل إليَّ أنه يتجه شمالًا إلى الغابات. هناك لن يعثر عليه بشَر.
الصياد الأول: من هذا المخلوق؟
الصياد الثاني: هو قاتل قبل كل شيء. كان في أول أمره ممثلًا في عروض المنوعات وشاعرًا، ثم أصبح صاحب أرجوحة، وقاطع أخشاب، وعاشق مليونيرة، وسجينًا في الليمان، وقوَّادًا، ولما ارتكب جريمته قبضوا عليه، ولكنه كان قويًّا كالفيل. كانت السبب خادمة، وهي بغي رسمية، من أجلها قتل صديق شبابه.

---

[٣٧] إحدى الشخصيات التي ظهرت في المشاهد السابقة.

الصياد الأول: مثل هذا الإنسان بلا رُوح. إنه حيوان متوحش.

الصياد الثاني: ومع هذا فهو كالأطفال تمامًا. إنه يقطع الخشب ويعطيه للنساء العجائز، ويعرض نفسه للقبض عليه. لم يملك شيئًا في حياته. كانت الخادمة هي آخر ما تبقَّى له في الدنيا؛ لذلك قتل صديقه وهو مثله مخلوق مريب.

الصياد الأول: لو كانت معنا الآن زجاجة أو امرأة ... هيا بنا؛ إن المكان مخيف، وهناك شيء يتحرك (ينصرفان).

بعل (يظهر من الدَّغَل الكثيف ومعه خُرجه وقيثارته. يصفر من بين أسنانه)**:** هل متُّ إذن؟ يا لي من حيوان مسكين، يعترضون طريقي؟ الحكاية أصبحت مسلية.

(يتبع الصيادين. ريح.)

كوخ من الألواح الخشبية في الغابة

(ليل ... ريح ... بعل يرقد على سرير قذِر ... رجال يلعبون الورق ويشربون.)

رجل (يميل على فراش بعل)**:** ماذا تريد؟ إنك تصفر فوق الحفرة الأخيرة. هذا شيء يدركه الطفل الصغير. ومن يهتم بك؟ هل لك أحد يسأل عنك؟ صدقت كلامي؟ صدقت؟ ضُمَّ أسنانك. هل بقيت لك أسنان؟ الأولاد الشجعان في حالتك يعضون في العشب، ما دام عندهم مزاج في ألف شيء وشيء. أصحاب ملايين، أما أنت فليس معك شيء، حتى ولا الأوراق. لا تخَف! العالم مستمر في الدوران، والأرض كُروية، وفي الصباح تصفر الريح. كن بعيد النظر، تذكر أن الجرذان تَنفُق. صدقت؟ المهم لا تتحرك. أسنانك كلها راحت.

الرجال: نُفنِّط الورق؟ سنُضطر للبقاء طول الليل بجانب الجثة. اخرس، تكسب، أنت يا سمين، هل ما زلت تتنفس؟ هيا غنِّ «في حجر الأم الأبيض» دعه. سيصبح جثة باردة قبل أن يتوقف المطر. العب، ظل يشرب كأنه جحر، ولكن في هذه الكتلة البائسة من اللحم والشحم شيء يجعل الإنسان يُفكِّر في نفسه ... لم يجد أحدًا يُغنِّي له في المهد. العشرة الطيبة، ما هذا اللعب يا حضرات؟ العبوا بذمة أو لا داعي ...

(صمت. لا تسمع إلا أصوات السب واللعن.)

بعل: كم الساعة الآن؟

رجل: الحادية عشرة. تنوي أن تذهب؟

بعل: بعد قليل. هل تسمح حالة الشوارع؟

الرجل: مطر.

الرجال (يقفون)**:** انقطع المطر. حان الوقت، لا بد أن الدنيا كلها مبتلة. أصبح الولد في غنًى عن الشغل (يحملون فئوسهم).

أحدهم (يتوقف أمام بعل يبصق)**:** ليلة سعيدة وإلى اللقاء. هل تطلع روحك؟

رجل آخر: هل ستعض في العشب، يا حضرة المجهول؟

رجل ثالث: حاول تأجيل روائحك العفنة إلى الغد، سنعمل حتى الظهر ثم نرجع للغداء.

بعل: ألا يمكنكم أن تبقوا قليلًا؟

الجميع (ضاحكين ضحكة مُجلجِلة)**:**

هل نلعب تعالي لي يا ماما؟
أم تريد أن تُشنِّف أسماعنا بروائعك؟
أم تريد أن تعترف، يا لص الكونياك؟
ألا يمكنك أن تتقايأ وحدك؟

بعل: لو بقيتم نصف ساعة فقط ...

الجميع (يقهقهون)**:** اسمع، أنفق وحدك، هيا بنا الآن. الريح هدأت تمامًا. ماذا جرى لك؟

رجل: سأتبعكم.

بعل: لن تطول المسألة يا حضرات. (ضحكات) لن يسركم أن تموتوا وحدكم يا حضرات (ضحك).

رجل: امرأة عجوز، خذ هذا للذكرى (يبصق في وجهه. يتجهون جميعًا إلى الباب).

بعل: عشرين دقيقة (ينصرف الرجال من الباب المفتوح).

الرجل (وهو واقف بالباب)**:** نجوم.

بعل: امسح اللعاب.

الرجل: أين؟

بعل: على جبهتي.

الرجل: ولماذا تضحك؟

بعل: طعمه لذيذ.

الرجل (غاضبًا)**:** راحت عليك تمامًا. الوداع!

(يحمل فأسه ويتجه للباب.)

بعل: شكرًا.

الرجل: خدمة أخرى؟ ولكن يجب أن أذهب للشغل. صليب ... جئت.

بعل: أنت، اقترب مني. (يميل الرجل عليه) كان جميلًا جدًّا.

الرجل: ما الذي كان جميلًا أيتها الدجاجة البلهاء؟

أقصد أيها الديك المحمر ...

بعل: كل شيء.

الرجل: ذوَّاقة (يضحك ضحكة عالية وينصرف. يظل الباب مفتوحًا بحيث يرى منه الليل الأزرق)

بعل (قلقًا)**:** أنت! يا رجل!

الرجل (يُطل من النافذة)**:** هيه؟

بعل: أتذهب؟

الرجل: للشغل.

بعل: أين؟

بعل: كم الساعة الآن؟

الرجل: الحادية عشرة والربع (ينصرف).

بعل: ركبه الشيطان (صمت). واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، ستة، لا فائدة (صمت).

يا ماما، أكارت يجب أن يذهب. السماء أيضًا قريبة جدًّا. تكاد تلمسها اليد ... كل شيء يُبلِّله المطر ... النور ... واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، إني أختنق هنا. لا بد أن الدنيا نور. أريد أن أخرج (يرفع نفسه من على الفراش).

سأخرج، يا عزيزي بعل. (بصوتٍ حادٍّ) لست فأرًا، لا بد أن الدنيا نور. يا عزيزي بعل، تستطيع أن تصل للباب، لا زالت لك ركبتان. عند الباب أفضل من هنا. اللعنة، يا عزيزي بعل (يزحف على أربع حتى يصل لعتبة الباب)، نجوم (يزحف إلى الخارج).

صباحًا في الغابة

(قاطعو أخشاب)

قاطع أخشاب: ناولني الكونياك، أنصِت أنت للطيور.

قاطع أخشاب آخر: النهار اليوم حارٌّ.

قاطع أخشاب ثالث: أمامنا كومٌ من الجذوع، يجب أن نَفرَغ من قطعها قبل المساء.

قاطع أخشاب رابع: هل أصبح الرجل الآن جثةً باردةً؟

الثالث: نعم، نعم، هو الآن جثة باردة.

الثاني: نعم، نعم.

الثالث: لو لم يلتهم البيض لأمكننا أن نأكله الآن. وقاحة على فراش الموت وهو يسرق البيض في أول الأمر. أشفقت عليه، ثم تقززت منه بعد ذلك. من حسن الحظ أنه لم يشمَّ رائحة الكونياك لمدة ثلاثة أيام. قلة ذوق، بيض في جثة!

الأول: كانت عادته أن يتمدد وسط القذارة، ثم لا ينهض أبدًا بعد ذلك. وكان يعرف هذا. كان يرقد هناك كما لو كان فوق سرير نظيف، بكل عناية. هل كان أحدكم يعرفه؟ ما اسمه؟ ماذا كان يعمل في حياته؟

الرابع: يجب أن ندفنه على حاله. ناولني الكونياك.

الثالث: سألته وهو في الحشرجة الأخيرة: فيم تفكر؟ فأنا أحب دائمًا أن أعرف ما يفكر فيه الناس في هذه اللحظة. قال: ما زلت أصغي لصوت المطر. أحسست رعشةً تهزُّ جسمي كله. ما زلت أُصغي لصوت المطر. هذا ما قاله لي.

(تمت)

فالتر هاز نكليفر

«الناس»
تمثيلية من خمسة فصول

ولد فالتر هازنكليفر في يوليو سنة ١٨٩٠م بمدينة آخن (التي تُعرف بالفرنسية باكس لاشبيل)، ومات منتحرًا في معتقل «لي ميل» بفرنسا، عندما شعر بزحف الذئاب النازية. درس الأدب والفلسفة والتاريخ في جامعات أكسفورد ولوزان وليبزج، وأصبح في وقت من الأوقات أشهر الناطقين بلسان الحركة التعبيرية، وجمعت الصداقة الحميمة بينه وبين الكاتب الشاعر فرانز فير فل وكورت بينتوس ناشر أشهر مجموعة من أشعار التعبيريين، وهي المعروفة باسم (فجر الإنسانية). تطوع في الحرب العالمية الأولى واشترك في معارك الجبهة الغربية ومقدونيا من سنة ١٩١٤م إلى سنة ١٩١٦م، وعمل في أحد المستشفيات العسكرية في مدينة درسدن، وروَّعته تجارب الحرب فأصبح من أكبر دعاة السلام في الأدب الأوروبي الحديث، وكتب سنة ١٩١٧م أنجح مسرحياته من الناحية الفنية وهي «أنتيجونا» التي رجع فيها إلى الموضوع الإغريقي القديم، وصوَّر فيها ثورة الشعب على الحرب، وجعل أنتيجونا داعيةً للسلام والأخوة والمحبة في وجه كريون الطاغية المستبد.

وقد أحرز هازنكليفر قبل ذلك بسنواتٍ قليلةٍ أعظم نجاحٍ صادفه التعبيريون عندما عرضت مسرحيته «الابن» (١٩١٤م) التي تُعَدُّ أول مسرحية تعبيرية بحقٍّ. فقد تناول

فيها الموضوع الخالد وهو صراع الأجيال وثورة الأبناء على الآباء، في لغةٍ متفجرةٍ تميل إلى الخطابية والإغراق في الصور الشاعرية.[١]

وتنقَّل هازنكليفر بعد انتهاء الحرب الأولى بين باريس وهوليود وبرلين، واشتغل بمراسلة الصحف والمجلات الأدبية. ثم جرَّده النازيون من الجنسية فهاجر إلى جنوب فرنسا، وأقام فترة في لندن وضواحي فلورنسا، وعاد إلى فرنسا حيث احتجزته السلطات الفَرنسية فترةً من الوقت في معسكر «لي ميل»، وهناك آثر الموت على الوقوع في أيدي الطغيان النازي.

يعد هازنكليفر من أوائل الدعاة إلى الحركة التعبيرية سواء كان ذلك بمسرحيته «الابن» التي صوَّرت ثورة التعبيريين على كل السلطات ودعوتهم إلى المجتمع الإنساني المتآخي أصدقَ تصويرٍ، أو بكتاباته النظرية التي دعا فيها إلى التزام الكاتب بالنقد الاجتماعي في الفعل والقول، فيما سمَّاه بـ «تسييس العقل» أو في قصائده التي تغلب عليها النزعة العقلية، أو في مسرحياته المختلفة التي تتميز بالبناء المُحكَم والمشاهد المركزة واللغة المختزلة الدقيقة التي تكاد تقترب من اللغة البرقية الخاطفة، وإن ظلَّت مع ذلك لغةً مشحونةً بالانفعال الصارخ الملتهب. وقد اتجه هازنكليفر في أواخر حياته إلى كتابة الملهاة الاجتماعية المسلية، وحالفه النجاح في مسرحيته «الزيجات تُعقد في السماء» (١٩٢٩م)، وابتعد عن الخوض في مسائل السياسة ومشكلات العصر.

ولعل مسرحيته هذه توضح أسلوبه الذي يعتمد على التركيز الشديد في الحوار والاهتمام بالحركة والإشارة إلى أقصى حدٍّ ممكنٍ، والتعبير عن عاطفته الإنسانية وشوقه إلى الأخوة والمحبة بين البشر.

الناس

الشخصيات: إسكندر – القاتل – الرأس – السكير – المساعد – ليسي – عرَّافة – الشاب – الفتاة – النادل العجوز – أجاثه – الأب – الأم – الطبيب – مدير بنك – رئيس محكمة – وكيل نيابة – قسيس – بائع صحف – سجَّانة – رجل في ملابس سوداء – ممرضة – شحاذ – صاحب المطعم – الضيف – رجل الشرطة – السادة – المجانين –

[١] عرضتُ لهذه المسرحية بشيء من التفصيل في كتابي عن «التعبيرية» ص٩٧–١١٠. المكتبة الثقافية العدد ٢٦٠، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م.

البغايا – الصم البكم – رجال الشرطة – مقنعون – قاعة محكمة – محلفون – عمال – حمال – ناس.

مسرح الأحداث: العالم.

الزمن: اليوم.

الفصل الأول

المشهد الأول

مقبرة

(ساعة الشفق، ينقلب أحد الصلبان.)

(إسكندر يخرج من القبر.)

(القاتل يأتي ومعه الشوال.)

(إسكندر يصاب بالذعر.)

القاتل: لقد قتلت (يناوله الشوال).

(إسكندر يمد يده.)

القاتل: الرأس في الشوال (يتجه للقبر وينزل فيه).

(إسكندر يُلقي التراب عليه. هبة ريح. تضيء الكنيسة الصغيرة. الشاب والفتاة.)

الشاب: من هناك؟
الفتاة: جثة (يغمى عليها).
الشاب: قاتل.
إسكندر: معطفك.

(الشاب يخلع المعطف.)

(إسكندر يتغطَّى به.)

الشاب: من أنت؟
إسكندر: أنا أحيا (يحمل الشوال على كتفَيه ويمضي).

(الفتاة تصحو من الإغماء.)

(الشاب يحتضنها.)

الفتاة (تصرخ)**:** لقد خنتك.

المشهد الثاني

قاعة

(ليل، موائد مفروشة، في الخلف ستار، إلى اليمين واليسار كوَّة أو تجويف في الحائط. تُضاء القاعة، النادل العجوز، الزبون.)

النادل العجوز (يقرأ الصحيفة)**:** جريمة قتل.
الزبون (بلذَّة)**:** السيقان؟
النادل العجوز: الرأس مفقود.
الزبون: بيرة.

(إسكندر ينفذ من الستارة وهو يحمل الشوال على كتفه.)

الزبون: جريمة جنسية؟
النادل العجوز: مكافأة.
الزبون: الحساب.
النادل العجوز: روسبيف.
الزبون: رجل؟

النادل العجوز: ثلاث ماركات وتسعون فنجًا.

(الزبون ينصرف.)

إسكندر: ناس.
النادل العجوز: إسكندر.
إسكندر: أين أنا؟
النادل العجوز: يبحثون عنك.

المشهد الثالث

(يُضاء التجويف الأيمن. رجل ممزق الثياب يجلس إلى مائدة عليها زجاجات.)

السكير: أحلم (تظلم القاعة).

(إسكندر يدخل.)

(السكير يناوله الكأس.)

(إسكندر يشرب.)

السكير: جائع.

(إسكندر يتطلع إليه.)

السكير: أخي (يعانقه).
صاحب المطعم (يدخل)**:** فلوس.

(السكير يبحث في سترته.)

صاحب المطعم: ست زجاجاتٍ.
إسكندر: أريد أن أعمل.
صاحب المطعم: تعمل نادلًا. (يشير للقاعة. ينصرف).
ليسي (تدخل)**:** رجال.

السكير: أنتِ مريضة.
ليسي: أنا أنتقم (تنصرف).
إسكندر (يمد ذراعَيه)**:** الحب.

المشهد الرابع

(يُضاء التجويف الأيسر. سادة يلبسون سترات أنيقة – ويقفون حول إحدى الموائد. رئيس المحكمة – مدير البنك – مساعد.)

صوت (خفي)**:** العبوا.

(السادة يلقون النقود على المائدة. يظلم التجويف الأيمن.)

(إسكندر يدخل.)

المدير: من هناك؟
المساعد: جثة (قهقهة وضجيج).
المدير (يقدم له نقودًا)**:** اجلس.
إسكندر: يجلس
صوت: ١٣.
المدير: برافو.
المساعد: حظ.
السادة: أوقف.
صوت: ١٣.
المدير: اللعنة.
السادة: يجب أن تستمر.

(المدير يلقي النقود على المائدة).

صوت: ١٣.
السادة: السيد المدير.
المدير: الباقي (يُلقي النقود على المائدة).

صوت: ١٣.
الرئيس: البنك.
المدير: مستمر.
صوت: ١٣ (ضجة).

(المدير يفتح ياقة قميصه.)

السادة: أفلس.
المدير: الساعة (يُلقي ساعته على المائدة).
المساعد: الوصية (صمت).

(المدير يُكوِّر قبضتيه).

(الرئيس يدق الجرس).

(المقنعون يأتون.)

المدير (يصرخ)**:** في عرضكم.

(المقنعون يفتحون الأبواب المؤدية للحفرة الأرضية ويلقونه فيها.)

الرئيس: راح الدور (تُضاء المائدة).

(إسكندر يقف أمام النقود).

السادة (مهددين)**:** اتركها في مكانها (طلقة مكتومة).

(المساعد يرسُم علامة الصليب.)

(المقنعون يرجعون).

(السادة يكومون النقود على المائدة).

الرئيس: هيا.

(السادة في حالة تشنج.)

صوت: ١٣ (تنقلب المائدة).

(المقنعون يرفعون الأوراق النقدية ويضعونها في جيب إسكندر.)

(إسكندر ينصرف.)

صوت (ينادي)**:** يا صاحب السعادة!

(السادة يُصوِّبون المسدسات.)

صوت (ينادي)**:** خفض الأجور.

(الرئيس يهزُّ كتفَيه.)

السادة: نحن نجوع.
المساعد (يطفئ النور. يشير إلى البدر)**:** المنجم.
صوت (ينادي)**:** القنوات.
السادة: الأوراق.
الصوت: النقود.
المساعد (يضيء النور)**:** بنك القمر.
الرئيس: موافق.
الصوت: التوقيع.

(السادة يكتبون. أوراق تطير في الهواء.)

المساعد: لجنة الرقابة (يناول القائمة للرئيس).
الصوت: رجل الإحسان.

(السادة يهنئونه).

(ليسي تدخل.)

(السادة يقيمون المائدة.)

(المساعد يرفع الكأس.)

صوت: العبوا.

(السادة يُلقون بأوراق على المائدة.)

(يُظلم التجويف الأيسر.)

المشهد الخامس

(تضاء القاعة. الوقت صباحًا. الموائد غير مفروشة. والستارة مقلوبة. في الخلفية رسم تخطيطي للمصنع.)

السكير (وحده)**:** أنا أحب العالم.

(عمال يدخلون.)

السكير: يا رفيق.
عمال: رفع الأجور.
السكير: سيأتي هذا اليوم.
عمال: الصحيفة.

(إسكندر يظهر على هيئة النادل).

عمال: إضراب.
إسكندر: نحن فقراء.

(إسكندر يأتي بالقهوة).

السكير: ست زجاجات.
إسكندر (يفكر قليلًا ثم يخرج أوراق النقد من جيبه)**:** لك.

(يخلع التنورة «المريلة»، ثم ينصرف.)

العمال: غني.
السكير: جهنم.
العمال: هات.

(السكير يُخفي الأوراق).

العمال: عليه (يضربونه حتى ينزف دمه).

(السكير يسقط منهارًا. صوت صَفَّارة المصنع).

(العمال ينصرفون للعمل.)

(ليسي تتعثر فوقه ومعها بعض السادة).

(النادل العجوز يرفعه من على الأرض).

(إسكندر يأتي ومعه شواله.)

النادل العجوز: ما زلت حيًّا؟
إسكندر: من أنا؟

الفصل الثاني

المشهد الأول

(قبو – مخزن خمور – فوق القبو حجرة. للخلف نافذة وشارع. القبو يُضاء.)

السكير (معصوب الرأس)**:** مال.
شحاذ (يمدُّ يدَه من النافذة)**:** خبز.

(المساعد يدخل.)

السكير: دمي ينزف.
المساعد: توقيعك (يقدم له أوراقًا).
السكير: لا ملكية بعد اليوم؟
المساعد: تعاون.
السكير: لا حروب؟
المساعد: سلام.
السكير (يتشبَّث بيده)**:** المستقبل.
المساعد: أسهم.
السكير: الناس؟
المساعد: عبيد.

(السكير يعضُّ يده.)

المساعد: لا ملكية بعد الآن.

السكير: تعاون؟
المساعد: لا حروب.
السكير: سلام؟ (يسقط منديله على الأرض.)
المساعد (ينحني ويقبض على رقبته.)**:** منديلك (يخنقه).
البغايا (ينظرن من النافذة)**:** أمير الذهب (يضحكن).

(المساعد يترك السكير.)

(البغايا يدخلن؛ تيا، جيلدا، لينا.)

(المساعد يقفز من النافذة.)

تيا: المدام تحيي.
جيلدا (تمسك السكير من سترته)**:** خرق.
لينا: معك خيط؟
تيا (أمام المرآة)**:** هل تليق القبعة عليَّ؟
السكير: أنا أموت.
جيلدا: سيجارة.
تيا: حرير أزرق.
لينا: أمير الذهب، احكِ لنا عن الله (يلْتَففْن حوله).
السكير: الله يرث الملايين.
جيلدا: ميت على الدنيا.
تيا: كلامه شعر.

(لينا تخيط سترته.)

السكير: سيغفر الله ذنوبنا.

(يميل للوراء. يغطينه وينصرفن بهدوء.)

جيلدا: الله يرث الملايين؟

السكير (وحده)**:** أنا أنتظر الموت.

(يظلم القبو.)

المشهد الثاني

(تضاء الحجرة، الشاب، الفتاة.)

الفتاة: أنا خائفة.

(الشاب يقف.)

الفتاة: يقترب.

(الشاب يذهب نحو الباب.)

الفتاة: يحدث شيء ما.

(الشاب يفتح الباب.)

الفتاة: الآن (يسقط كرسي تحتها في القبو).
الفتاة (تصرخ)**:** إنسان مات.

(الشاب يسرع بالنزول.)

(الفتاة تسقط إعياءً.)

الشاب (يرجع حاملًا أوراقًا ماليةً في يده)**:** نقود.

(الفتاة يستولي عليها الفزع.)

الشاب: لقد مات.
الفتاة: أنت ترتعش.
الشاب (يفتح النافذة بقوة)**:** الحياة.
الفتاة: أنت لا تحبني.

المشهد الثالث

(عند العرافة، أريكة – أمامها مائدة صُفَّت حولها ثلاثة كراسي. العرافة جالسة على الأريكة والفتاة أمامها الشاب يجلس إلى اليسار. الكرسي الأيمن خالٍ.)

(الشاب يخلط أوراق اللعب.)

العرافة: الآنسة شاحبة.

(الشاب يقطع الكوتشينة.)

العرافة: أنا أيضًا كنت شابة (تتناول الأوراق في يدها).

(الشاب يسحب أربع ورقات.)

العرافة (تفتحها)**:**

قلب يحميك.
سيدة تفزعك.
أمامك الحظ.
وراءك الموت.
اخلط مرة أخرى.

(الشاب يخلط الأوراق من جديد.)

العرافة (تكشف جميع الأوراق، تهز رأسها)**:** ثروة (تشير إلى كل ورقة على حدة). امرأة – في طريقها إليك – تحبها – دموع.

(ليسي تدخل دون أن يراها أحد. تجلس على الكرسي الخالي.)

العرافة: حاذِر من الطبيب.

(يسقط الظلام على الفتاة والعرَّافة. يبقى الشاب وليسي في منطقة الضوء، ينظران إلى الأوراق.)

العرافة: تأتي (لا تعرفها) ورقة سوداء، خطر، مرض.

(ينطفئ النور.)

صوت العرافة: موت.

(الشاب وليسي ينظران إلى بعضهما.)

المشهد الرابع

(عيادة طبيب – حجرة المقابلة – للخلف باب – حجرتان إلى اليمين واليسار – تضاء الحجرة اليسرى.)

(الشاب يدخل.)

صوت (من الخارج)**:** الدكتور وصل.

الشاب (أمام لوحة «زفاف في كنعان»، يتحسس جسمه)**:** ورم في الغدد. (يدور حوله في قلق، يخرج الساعة من جيبه) السادسة والنصف. (يرتعش) أنا سليم. (يضع يده فجأة على قلبه) لا حب بعد الآن، لا أطفال.

(تُضاء حجرة المقابلة.)

الشاب: خطر – مرض.

(الطبيب يدخل.)

الشاب: موت.

(الطبيب يفتح الحجرة التي على اليمين.)

(الشاب يكشف صدره.)

(الطبيب يتناول العينة.)

(الشاب يبحلق في الجدار.)

(الطبيب يذهب للمنظار المكبر، الميكروسكوب.)

الشاب: سفن، طفولة.
الطبيب: تاريخ الميلاد؟
الشاب: حصون.
الطبيب: والدك سليم؟
الشاب (يترنَّح في اتجاه النافذة)**:** الحياة.
الطبيب: مشبوه.
الشاب: صوتي مبحوح.
الطبيب (يقف)**:** عشر ماركات.
الشاب: رغبة في التبرز.
الطبيب: زهري.

(الشاب يُغمى عليه.)

(الطبيب يحمله إلى الحجرة التي على اليسار ويضعه على الأريكة – تضاء الحجرة التي على اليمين.)

(الفتاة تدخل).

(الطبيب يرجع إلى حجرة المكتب، يغسل يديه، يفتح الحجرة اليمنى.)

(الفتاة تسقط عند قدميه.)

الطبيب: حامل.
الفتاة: ساعدني.
الطبيب: فتاة جميلة.
الفتاة: فقيرة.
الطبيب: قانون العقوبات.
الفتاة (تنهض)**:** أنقذني.
الطبيب: قبلة (يحتضنها).
الفتاة (تسقط فوقه)**:** سقطت.

(الطبيب يحملها إلى الغرفة اليمنى، يطفئ النور، تظلم الغرفة).

الشاب (يستيقظ من نومه فوق الأريكة – الشمس تغيب. يفرد ذراعيه.)**:** فجر (تظلم الغرفة اليسرى).

(الفتاة تندفع منفوشة الشعر من الغرفة اليمنى إلى حجرة المكتب، تتناول سكينة تشريح وتقطع الشريان. يُفتح الباب.)

(إسكندر يدخل حاملًا الشوال.)

(الفتاة تسقط السكينة من يدها.)

(إسكندر يتناول يدها ويمتص الدم. تُظلم حجرة المكتب.)

(يفتح الغرفة اليسرى. ضوء القمر.)

(الشاب يرقد ممددًا على الأرض.)

(إسكندر يلمسه.)

(الفتاة تقترب.)

(الشاب يقف، يظهر الآن على هيئة هيكل عظمي.)

(إسكندر يأخذه من يده. ينصرفان.)

المشهد الخامس

(في الأوبرا، لوج في مواجهة المسرح. الستارة مسدلة. اللوج الأيمن خالٍ. إسكندر والشاب والفتاة يجلسون على كراسي وثيرة.)

الملاحظة: نظارة يا حضرات؟
بائع الصحف: ملحق، جريمة سرقة.
الشاب: ودعت الحياة.
صوت (من أسفل)**:** استراحة.
إسكندر: نحن راقدون في القبر.
الفتاة (تضغط على بطنها بيديها)**:** الجنين يتحرك.

صوت (من أسفل)**:** كرسي.

الشاب: الأبدية.

إسكندر: الأبواب مفتوحة (رنين جرس).

صوت (من أسفل)**:** النهاية بدأت.

الشاب: أرى العالم (موسيقى خافتة).

الشاب: الخضرة للمرة الأخيرة.

الطبيب (يدخل اللوج الأيمن في رداءٍ رسمي أسود، وفي يديه قفاز أبيض)**:** عشر ماركات.

الشاب (يلقي إليه بالأوراق النقدية)**:** أسبح في الهواء.

(الطبيب يلتقط الأوراق.)

(ليسي تدخل اللوج الذي يجلس فيه الطبيب، تسرق منه الأوراق.)

صوت المغني (التينور)**:** «السيدة نشيطة».[١]

(الطبيب يسحب الستار فيُظلم اللوج الأيمن.)

(الشاب ينهض.)

إسكندر: مِعطَفك (يخلع المعطف من على كتفَيه ويغطي الشاب به).

(الشاب يفتح الستارة المسدلة على اللوج. تُضاء خشبة المسرح. تبدأ الموسيقى. صوت نفير. يندفع هابطًا إلى أسفل. الآلات الموسيقية تنطلق في العزف.)

الفتاة: أين نحن؟

إسكندر: بعث.

[١] في الأصل بالإيطالية، ولعله اسم أغنية في إحدى الأوبرات.

الفصل الثالث

المشهد الأول

شارع

(في الخلفية بيت تظهر نوافذه. في الوسط شرفة. في أسفل مقهى اصطفت أمامه ثلاث موائد، يقع أوسطها تحت الشُّرفة. إلى اليسار عمود للصق الإعلانات كُتبَ عليه بالخط الأحمر «جريمة قتل». الشحاذ يقف إلى اليمين في مواجهة العمود.)

(المساعد يجلس إلى المائدة اليمنى.)

(الشحاذ يعزف أغنية «السيدة نشيطة» على آلة البيان الشعبية «البيانولا» – الطبيب وليسي يظهران في الشرفة.)

(النادل العجوز يفتح شيش النوافذ في المقهى.)

(إسكندر يأتي حاملًا شواله ويقف أمام عمود الإعلانات.)

(الطبيب يغادر البيت ويجلس مع المساعد.)

المساعد: سوق الأوراق المالية في تحسُّن.

(إسكندر يجلس إلى المائدة اليسرى.)

بائع الجرائد: بنك القمر، مؤسسة جديدة.

(النادل العجوز يُحضر الطلبات ويشتري صحيفة.)

الطبيب: قهوة.
النادل العجوز (يتجه لإسكندر، يقرأ الجريدة)**:** القاتل.

(إسكندر يتطلَّع إليه.)

المساعد: رأس المال.

(الطبيب يهز رأسه.)

إسكندر: هل تؤمن بالله؟
النادل العجوز: نحن البشر.

(الشحاذ يدير آلة الغناء «البيانولا».)

(الصم البكم يجلسون إلى المائدة الوسطى.)

(النادل العجوز يذهب إليهم.)

(الصم البكم يشيرون بأيديهم ويحركون رءوسهم.)

الطبيب (ينادي)**:** أبكم وأصم.

(النادل العجوز يهز رأسه ويدخل المقهى.)

أجاثه (حافية القدمين، في الرابعة عشرة، تحمل صندوقًا)**:** كبريت؟

(المساعد يدفعها بعيدًا عنه.)

(الطبيب يضحك.)

(الصم البكم يتصدقون عليها.)

(إسكندر يأخذها من ذراعها.)

ليسي (تظهر في الشرفة وتشير للصم البكم)**:** الفلوس فلوس.

(تختفي.)

المساعد: نحن نعيش على المقدم.

إسكندر: ما اسمك؟

أجاثه: أجاثه.

المساعد: تشغيل الأطفال.

أجاثه: نحن جائعون.

المساعد: الأوراق.

الطبيب (يُخرج أوراق العملة من جيبه)**:** ونحن أصحاب أملاك.

المساعد (يُخرج أوراقًا من جيبه)**:** هل تشتري؟

الطبيب (يضع الأوراق المالية في جيبه، ينظر في ساعته)**:** إجهاض.

(ينهض.)

(الشحاذ يدير آلة الغناء.)

أجاثه: أمي تُحتضَر.

(الطبيب ينصرف.)

(المساعد يتبعه.)

أجاثه: ساعدني (تتناول يد إسكندر، ينصرفان).

(الصم البكم يشيرون ويهزون رءوسهم، يشيرون إلى الإعلان الذي كتب عليه «جريمة قتل».)

المشهد الثاني

غرفة في السطوح

(طرقة إلى اليمين تؤدي إليها سلالم، سطح مائل، للخلف نافذة تُطل على أسطح البيوت المجاورة، الأم إلى اليسار تُحتضَر على فراش الموت، مائدة في الوسط، حولها ثلاثة كراسي، يجلس الأب الأشيب على الكرسي الأوسط منها، إلى اليمين سلة من سلال السفر، تُضاء الغرفة.)

(الأم تتنهد.)

(الأب لا يتحرك. تُضاء الطرقة. أجاثه وإسكندر يصعدان السُّلَّم. تُظلم الطرقة.)

(إسكندر يدخل.)

الأم: أنت.
أجاثه: الحمى.
الأم: ولدي.

(إسكندر يقترب من الفراش.)

الأم (تُمسك يده)**:** أنا راحلة.

(أجاثه ترتب المخدات.)

الأم: القطار مسافر.

(إسكندر يتجه للسلة.)

الأم: احزمي الأمتعة.

(إسكندر يفتح السلة.)

الأم: زفاف.

(إسكندر يتجه للدولاب. يخرج منه بعض الأسمال التي يضعها في السلة.)

الأم: البروش.

(إسكندر يتجه للكومودينو، يجد البروش.)

الأم: الكتاب المقدس.

(إسكندر يتجه للمائدة، ويُخرج الكتاب المقدس.)

الأم: النقود (تجذب من المرتبة بعض الأوراق المالية وتحشرها في فمها) …

أجاثه (تعقد يديها على صدرها)**:** لتكن مشيئتك.

(إسكندر يقفل السلة.)

الأم: التذكرة (أجاثه وإسكندر يجلسان إلى المائدة).

(الأم تتنهد).

أجاثه: أبي.

(الأم: حشرجة ... هدوء ... تفتح النافذة.)

الأب: ماتت.

(يجلسون جامدين، تُضاء الطرقة، بعض الناس يصعدون السُّلَّم، ينظرون من ثقب الباب، ويتهامسون، تُظلم الطرقة، يدخلون، تمتلئ الغرفة بالظلال.)

رجل يلبس السواد: الدفن.

(يقتربون، يضغطون المائدة، الأب وأجاثه وإسكندر يتصافحون، تختفي الأشباح، تظلم الغرفة، تضاء المائدة.)

الأب: من أنت؟
إسكندر: أبحث عن نفسي.
الأب: إنسان.

(إسكندر ينحني أمامه.)

(أجاثه تبتسم. تُظلم المائدة. أسراب من الطيور تحوم فوق الأسطح.)

المشهد الثالث

مستشفى

(حجرة الاستقبال في الوسط. قاعة العمليات إلى اليمين. محطة الإجهاض إلى اليسار. تضاء قاعة العمليات وحجرة الاستقبال.)

(الممرضة تجلس في حجرة الاستقبال.)

(الطبيب في قاعة العمليات. يتجه للدولاب الزجاجي ويُخرج منه جنينًا، يعرضه للضوء. يضعه على مائدة العمليات.)

(الممرضة تغزل.)

الطبيب (يفتح الباب)**:** استقبال؟
الممرضة: ثلاثة (تتصفح دفترًا) في الشهر التاسع.

(الطبيب يُغلق الباب. تُظلِم قاعة العمليات. تُضاء محطة الإجهاض.)

(البغايا يرقدن على ثلاثة أسرَّة. السرير الرابع خالٍ.)

تيا (في يدها إصبع «الروج» ومرآة صغيرة)**:** كلام فارغ.
جيلدا: شوكولاتة (تأكل).
لينا: أمير الذهب مات (تشم باقة زهورٍ).
جيلدا (تشدُّ الزهور من يدها)**:** زهوري.
تيا (تنقر بأصابعها على بطنها)**:** يرن.
جيلدا: أدخل (يضحكن).

(الفتاة تدخل حجرة الاستقبال مترنِّحةً، تتلمس الحائط، تنهار.)

(الممرضة تسحب الفتاة المغشي عليها إلى محطة الإجهاض وتضعها في السرير الرابع.)

(الطبيب يدخل حجرة الاستقبال.)

(الممرضة تعود، إجهاض.)

جيلدا (تفرد ذراعيها)**:** رقص.
تيا: الطبيب (يخفين أشياءهن).
الطبيب (يدخل، يتجه للفتاة، يرى الدم)**:** إجرام.
الفتاة (تفتح عينيها، ترى الطبيب، تصرخ)**:** حيوان.

الطبيب: القناع.

(الممرضة تدفع عربة صغيرة عليها أدوات وآلات طبية.)

الفتاة (تقاوم)**:** لا أريد.

(الطبيب يمسكها بقوة.)

(الممرضة تضع قناع التخدير على وجهها.)

الطبيب: عدِّي.
الفتاة (تصاب بالإعياء؛ تئنُّ)**:** واحد وعشرون، اثنان وعشرون.
الطبيب: هيا.

(الممرضة تضع الفتاة المخدَّرة على عربة المرضى.)

(الطبيب يعبر حجرة الاستقبال إلى قاعة العمليات.)

(الممرضة تدفع العربة. يُغلق الباب المؤدي إلى قاعة العمليات.)

(تيا تتنهد.)

جيلدا: الكماشة.
لينا: أصوات.

(تيا تتقايأ.)

جيلدا: بطني!
لينا (تشبك يديها)**:** أماه.
جيلدا: إلهنا الذي في السماء (تنكمش تحت اللِّحاف، هدوء)

(تسقط إحدى الآلات في قاعة العمليات. ويصدر عنها رنين حاد).

تيا (تنهض فجأة)**:** ولد طفل.
الطبيب (يخرج من قاعة العمليات، يغسل يديه الملوثتين بالدم)**:** قذارة.

المشهد الرابع

شارع

(الشحاذ جالس أمام عمود الإعلانات. الصم البكم يجلسون إلى المائدة التي في الوسط. المائدتان الأخريان خاليتان.)

(الصم البكم يلوِّحون بأيديهم ويهزون رءوسهم. يشيرون للإعلان الذي كتب عليه بخط كبير «جريمة».)

بائع الجرائد: ملحق.

(النادل العجوز يكنس أمام الباب.)

بائع الجرائد: آثار المجرم.

(النادل العجوز يشتري صحيفة.)

(بائع الجرائد ينصرف.)

(الشحاذ يدير «البيانولا».)

(تظهر الجنازة آتية من اليمين؛ رجال يرتدون السواد ويحملون المائدة التي عرفناها في غرفة السطوح، الأم ملفوفة في الكفن، ترقد على المائدة، ويداها معقودتان على صدرها على هيئة الصليب، القسيس يمشي خلف المائدة، يتبعه الأب ومعه أجاثه، ووراءهما إسكندر ومعه شوال. يظهر ناس قادمون من اليسار يصطدمون بالجنازة في منتصف الشارع فيسدون عليها الطريق، ويكورون قبضاتهم مهددين، ويُلوِّحون بقوائم الحساب.)

الناس: الديون.
رجل: الخباز.
امرأة: الإيجار.
الناس: المال (يهجمون على الجثة ويُفتِّشونها).
القسيس (متوسلًا): يا مؤمنين!

(الناس يُلقون المِزَق الباقية من الكفن على الأرض. الجثة عارية.)

رجل يرتدي السواد: لا مال، لا دفن.

(الرجال الذين كانوا يحملون المائدة يتركونها في مكانها.)

(القسيس يتنهد، يصافح الأب ويهزُّ يده. الجثة وحيدة على أرض الشارع.)

(إسكندر يتقدم فيتراجع الجميع إلى الوراء. ينتزع ثوبه من على جسده ويغطي به الجثة.)

(القسيس يهزُّ رأسه وينصرف.)

(إسكندر يحمل الجثة بين ذراعَيه.)

(الناس يختفون ومعهم المائدة.)

(الصم البكم ينهضون من أماكنهم، يزحزحون أحجار الطريق، ويحفِرون قبرًا بأيديهم.)

(إسكندر يضع الجثة في الأرض. الناس ينظرون من كل النوافذ. ليسي تُطل من الشرفة.)

(الصم البكم يردمون القبر.)

بائع الجرائد (يعود)**:** آثار المجرم.

(إسكندر يضع الشوال على كتفَيه.)

بائع الجرائد: الرأس في الشوال.

(أجاثه تركع أمام إسكندر، تُقبِّل يديه.)

(النادل العجوز يتطلع إليه باهتمام.)

المشهد الخامس

مهد

الفتاة (تغني):

نمْ يا ولدي نمْ، يا حبة قلبي نم،
أغمِض عينيك الزرقاوين، العالم يسبح في النوم.
يا ولدي نم، وسأدفع عنك طيور الشؤم.
وسيهبط ملكٌ بسَّام ويزور خيالك في الحُلم،
هذي أيامك من ذهبٍ، والغدُ لن يأتيَ كاليوم!

الفصل الرابع

المشهد الأول

مخزن بضائع

(سرير. شمعة ترتعش فوق المائدة الصغيرة بجانب السرير، للخلف جدار.)

(أجاثه تفتح ثوبها، تفك خصلات شعرها، تتناول ورقة تكتب عليها خطابًا.)

صوت: انصراف.

أجاثه (تطوي الخطاب، تبتسم، تأخذه معها إلى الفراش، الشمعة ترتعش)**:** حبيبي (ضجة على الباب).

صوت: امسحوا الأحذية.

(أجاثه تفزع، تتناول الرداء وتواصل الحياكة، تبتسم، تضغط الخطاب على شفتَيها، تستغرق في التفكير، تبكي، الشمعة ترتعش، الرداء يسقط على الأرض.)

(أجاثه تنعس. يختفي الجدار. يظهر منظرٌ طبيعيٌّ؛ سماء تلمع فيها النجوم. الشمعة تنطفئ. الشمس والقمر يشرقان.)

(إسكندر يقف بعيدًا على حافة المنظر الطبيعي.)

أجاثه (تفرد ذراعيها)**:** تعالَ.

(إسكندر يعبر المنظر الطبيعي حتى يصل إلى فراشها.)

(أجاثه تعطيه الخطاب.)

إسكندر (يجلس على سريرها)**:** لا تبكي.
أجاثه: زنابق (تزدهر الأشجار).
أجاثه: الريح تهب.
إسكندر (يربت على رأسها)**:** يا فراشة.
أجاثه: سأتبعك.
إسكندر (يبتسم)**:** طفلة.

(نجم يهوي عبر المروج المشمسة.)

إسكندر: ليست الأمور كما نتمنى.

(يُقبِّلها. يختفي المنظر الطبيعي. يظهر الجدار. إسكندر ينصرف. الشمعة مشتعلة.)

(أجاثه تستيقظ.)

صوت: قيام (ترتعش الشمعة).
أجاثه (تقفز من الفراش، تُهرع إلى الدولاب، تخرج منه غصنًا صناعيًّا، تضغطه على قلبها)**:** ربيع.

(المخزن يُظلِم. يظهر المنظر الطبيعي من جديد، ويبدو في هذه المرة قاتمًا وعاديًّا.)

(إسكندر يصحو من نومه على أريكة، يجد الشوال، ينظر إليه مُتفحِّصًا.)

المشهد الثاني

صالون

(ليسي ترقد على أريكة، وقدماها في حجر الطبيب، الدمية على مقعد وثير.)

(ليسي تُروِّح عن نفسها بمروحة.)

الطبيب (شاحب الوجه، تائه العينَين)**:** حبيبتي.
ليسي: ابعد يدك.

(الطبيب يتحسسها.)

(ليسي تركله بقدمها.)

(الطبيب يخرج حقنة المورفين من جيبه ويحقن نفسه.)

(ليسي تتثاءب.)

الطبيب: فيران بيضاء.

(المساعد يدخل.)

(الطبيب يضع يده في فمه ويُخرج طاقَم الأسنان.)

ليسي: سمعت؟
المساعد: المرحلة الثالثة.
الطبيب (ينحني على الدمية، يضع النظارة السوداء على عينَيه)**:** حامل.
ليسي: تابوت.
الطبيب: إجهاض.

(يخرج السكين من جيبه، يفتح بطن الدمية.)

المساعد: فلوس (يطعنه في رأسه بالحقنة.)

(الطبيب يسقط.)

(ليسي تركله فيهوي على الأرض.)

المساعد (يُفتِّش في جيوب سترته، يُخرج أوراقًا ماليةً)**:** منجم ذهب.

(ليسي تأخذ الدمية على حجرها.)

(المساعد يشدُّ الجنة من شعرها.)

ليسي: الميت ميت.

(المساعد يقذف الجثة من النافذة.)

المشهد الثالث

مائدة – كرسي

(الشوال فوق المائدة. إسكندر جالس على الكرسي.)

(إسكندر يفتح الشوال.)

(الرأس يسقط منه.)

إسكندر (يتراجع مذعورًا)**:** رأسي.
الرأس: جسدي.
إسكندر: أأكون قتلت؟
الرأس: والقاتل حي.
إسكندر: غفر له. (هبة ريح) يرقد في القبر.
الرأس: انتقام.
إسكندر: أحيا بدلًا منه.

(مصباح يكشف ضوءه عن النادل العجوز، وضابط المباحث، ورجال الشرطة.)

النادل العجوز (يشير بإصبعه لإسكندر)**:** القاتل!

(ضابط المباحث يقبض عليه.)

النادل العجوز (يرفع قبعته)**:** المكافأة.
ضابط المباحث (يجد الشوال)**:** الرأس في الشوال.

المشهد الرابع

محكمة

(هيئة المحكمة إلى اليسار، الرئيس، أمامه منصة يجلس إليها وكيل النيابة، المحلفون للخلف، الجمهور على اليمين: صاحب المطعم، الزَّبون، السادة، البغايا، الشحاذ، بائع الجرائد، ملاحظة الأوبرا، أجاثه مستندةً إلى الحاجز الأمامي. النادل العجوز يجلس على مقعد الشهود. في الوسط مائدةٌ عليها الرأس، إسكندر يجلس على كرسي بجانبها.)

الرئيس (مُمسكًا الشوال بيده.)**:** الرأس شاهد.

(هيئة المحكمة تطرق موافقة.)

الرئيس: المتهم.

(إسكندر يتطلع إليه.)

الرئيس: هل أنت مذنب؟
نداء: قاتل.
أجاثه: لا.
الرئيس: هدوء.
النادل العجوز (يرفع إصبعه)**:** أقسم ...
الرئيس: «والله على ما أقول شهيد.»
النادل العجوز: آمين!
الرئيس: وكيل النيابة.
وكيل النيابة (واقفًا)**:** أيتها المحكمة الموقرة ...

(المحلفون يتطلعون إليه.)

وكيل النيابة: لقد قُتل إنسان.

(إسكندر ينظر إليه.)

وكيل النيابة: العين بالعين.

(الجمهور يتابع باهتمام.)

وكيل النيابة: الإعدام (يجلس).
الرئيس: المتهم.

(إسكندر يصوت.)

الرئيس: المداولة.

(تنسحب هيئة المحكمة والمحلفون. تخلو القاعة. أجاثه وإسكندر وحدهما.)

(إسكندر يتلفَّت وراءه، يلمح أجاثه.)

أجاثه (تبتسم)**:** أنا معك.

(إسكندر حائرًا يتحسس جبهته.)

أجاثه: أحبك.

(تمتلئ القاعة مرةً أخرى. يرجع المحلفون وهيئة المحكمة.)

(الفتاة تنضم للجمهور. تبدو جائعةً. تحمل طفلها على صدرها.)

الرئيس: باسم الملك (يقف الجميع).
رئيس الملحفين: مذنب.
الفتاة (تدخل القاعة حاملةً طفلها)**:** الجوع.

(ضابط المباحث يشدُّها للخلف.)

الرئيس: الحكم بالإعدام (الجميع يجلسون).

(إسكندر يقف. صمت.)

إسكندر: لقد قتلت.
الرئيس: النكت ممنوعة.

إسكندر (يمسك الرأس ويرفعه إلى أعلى)**:** رأسي.

(ضحكٌ وضجيجٌ.)

نداء: اسمعوا، اسمعوا!
إسكندر: أنا أُكفِّر عن ذنوبكم.
الرئيس: رُفعت الجلسة.
إسكندر: الجميع قتَلة (ضجة).
نداء: إلى مستشفى المجانين ...

الفصل الخامس

المشهد الأول

عند العرافة

(العرافة تجلس على الأريكة، الفتاة إلى اليسار، ليسي إلى اليمين، الكرسي المواجه للعرافة غارقٌ في الظلام.)

(العرافة تخلط أوراق اللعب.)

(ليسي تقطع الأوراق.)

العرافة (تأخذ نصف الأوراق في يدٍ، والنصف الثاني في اليد الأخرى تكشف الأوراق)**:** حقد.

(الفتاة وليسي ينظران لبعضهما.)

(العرافة تمدُّ الأوراق إلى ليسي.)

(ليسي تشد ورقة.)

العرافة (تقرؤها)**:** هنا شخصٌ مجهولٌ.

(ليسي ترفع يديها مذعورةً.)

(الفتاة تسحب السكين. العرافة في الظلام. يُضاء الكرسي. يهجمان على بعضهما. ليسي تسقط على السكين. والفتاة تغرزها في صدرها. ليسي تخنقها. يُظلم الكرسي. صراع الموت.)

المشهد الثاني

مستشفى المجانين

(ناس على هيئة الحيوانات، المساعد في الوسط.)

(المجانين يضحكون.)

(المساعد يجلس على العرش.)

صوت (من الخارج)**:** رقم عشرين.

(إسكندر يدخل.)

(المساعد يضع التاج على رأسه.)

(إسكندر يسقط على الأرض، يزحف على أربع.)

المشهد الثالث

شارع

(النادل العجوز يقف أمام المقهى.)

بائع الجرائد: إعدام.

(إسكندر يُساق في طريقه إلى السجن.)

(النادل العجوز يشنق نفسه.)

المشهد الرابع

سجن

(ليلى، إسكندر مقيدٌ بالسلاسل، في الخلفية قضبان حديدية، دقات خافتة على الباب.)

أجاثه (تدخل في يدها شمعة)**:** جئت لأنقذك.

(تقيد نفسها بالسلاسل. هدوء. يفتح الباب.)

(إسكندر يخرج. تُضاء القضبان الحديدية. رجال في ملابس رسمية سوداء يقفون حول مقصلة، رئيس المحكمة، وكيل النيابة.)

(القسيس يدخل.)

(أجاثه تبتسم. يظلم المكان. تظهر السماء.)

(يسمع صوت غناء ينحدر من الأبراج.)

المشهد الخامس

مقبرة في الفجر

(إسكندر يأتي ومعه الشوال.)

(القاتل يخرج من القبر.)

(إسكندر يناوله الشوال.)

القاتل: الشوال فارغ.

(إسكندر يتجه للقبر، ينزل فيه. تشرق الشمس.)

القاتل (يفرد ذراعيه)**:** أنا أحب.

(النهاية)

جورج كايزر

جحيم، طريق، أرض

مؤلف هذه المسرحية التي تجد هنا جزءًا منها هو أغزر كتَّاب المسرح التعبيري إنتاجًا على الإطلاق (بلغ عدد المسرحيات التي كتبها حوالي السبعين)، وأشدهم عناية بالبناء الدرامي المُحكَم، وتجربة الأشكال والصيغ الجديدة، والاهتمام بالعبارة المُركَّزة واللغة الدقيقة والحوار الذكي اللاذع.

ولد «جورج كايزر» في شهر نوفمبر سنة ١٨٧٨م بمدينة ماجدبورج، ومات في مهجره بمدينة إسكونا بسويسرا سنة ١٩٤٥م. كان أبوه تاجرًا واشتغل مثله بالتجارة ثلاث سنوات في أمريكا الجنوبية (بمدينة بوينس آيرس عاصمة الأرجنتين)، ثم أصيب بالملاريا فاضطُر للعودة إلى أوروبا، ولزم فراش المرض ثماني سنوات متصلة. بدأ الكتابة متأثرًا بأبي بالتعبيرية وملهمها الأول «سترندبرج» والكاتبَين الألمانيَّين فرانك فيديكند وكارل شتيرفهيم اللذين تُعد مسرحياتهما الأولى من أروع ما أنتجت الحركة التعبيرية وأشدها هجومًا وسخرية بالبرجوازية المسعورة للمال والجنس والقوة، كما تأثَّر بالكاتب الأيرلندي برنارد شو. ثم تفرَّغ للتأليف ولقيَت مسرحياته التي مُثِّلت بعد الحرب العالمية الأولى في معظم دُور العرض الألمانية أكبرَ نصيب من النجاح حتى أوشكت في وقتٍ من الأوقات أن تقتصر عليها. ولما منع النازيون عرضها سنة ١٩٣٣م لم يجد مفرًّا من مغادرة بلاده، وهاجر سنة ١٩٣٨م إلى سويسرا.

واصل كايزر الكتابة في المهجر وأصدر مجموعة من المسرحيات التي غلبت عليها النزعة الدينية والصوفية المتشائمة وابتعدت عن الروح التعبيرية الخالصة، ولم تَنلْ حظًّا يُذكر من النجاح، فبقيت منسيةً إلى أن مات صاحبها منسيًّا فقيرًا في منفاه. ومع ذلك فلا زالت بعض مسرحياته مثل «من الصباح إلى منتصف الليل» تمثل إلى اليوم بنجاحٍ، كما أن الأجيال التالية لم تجحد ذكراه تمامًا، فقد أنشأت أكاديمية الفنون في برلين أرشيفًا يضم أعماله الدرامية والشعرية والروائية.

وصف بعض النقاد «كايزر» بأنه «اللاعب بالأفكار»، وهو وصف ينطبق على إنتاجه الخصب الذي تتنوع فيه الأشكال والتجارب الفنية واللغوية فمن استعراض إلى باليه إلى ملهاة إلى «فارس» تتهكم بالحياة الاجتماعية إلى تراجيديا على النمط الحديث أو الكلاسيكي، وقد جرَّب هذا النمط الأخير في مجموعةٍ من المسرحيات الإغريقية التي كتبها في أواخر حياته واستوحى فيها موضوعات قديمة سبق أن عولجت قبله مثل (أمفتريون وبيجماليون). وهو يَصدُق كذلك على قدرته الفائقة على البناء المُحكَم الذي يكاد يعتمد على الحساب الرياضي والهندسي، كما يدل على تمكُّنه من التصميم الذهني الواعي، وموهبته في إدارة الحوار البارع الحاد، واختيار الكلمة المركزة المشحونة بطاقة متفجرة، ونجاحه في التأثير المسرحي عن طريق المشاهد المتتابعة المفعمة بالتوتر والتشويق والجدل، والمؤثرات الضوئية والصوتية والسينمائية المختلفة. وتدور معظم أعماله حول خبر عادي أو دعابة أو حادثة تافهة من تلك الحوادث التي تنشر الصحف أنباءها كل يوم وتقع في المدن الكبرى والمراكز الصناعية المزدحمة. ويختلق لها المؤلف هذا البناء المُحكَم والتصميم الدقيق، وقد يضعها في جوٍّ تَشيع فيه أنفاس المأساة اليونانية القديمة. ومع أن هذه الخصائص كلها كانت حَريةً أن تُبعده عن التعبيرية والتعبيريين والمعاصرين له، المعروفين بأسلوبهم الغنائي ولغتهم الخطابية المباشرة وعاطفتهم المتدفقة كالشلال أو الإعصار، فإن المضمون الإنساني الغالب على أعماله المبكرة هو الذي يقربه منهم، بل يجعله من أصدق الممثلين لهم. فهي تُعنى بالنقد الاجتماعي أو السخرية الاجتماعية إن شئت، وتسعى نحو صورةٍ مثاليةٍ للإنسان «الحقيقي الجديد» وتصور أخطار الآلية الحديثة على الحياة الطبيعية الحرة المسالمة، وتخريب الصناعة ورأس المال لشخصية الإنسان بل تجريده منها، واضطراب العصر وكوارثه وحروبه وفوضاه وآثاره المدمرة على كِيان الرجل الصغير الفقير.

والمقام لا يتسع للحديث عن مسرح كايزر بالتفصيل. ولذلك سأكتفي بالكلام عن بعض أعماله لتوضيح منهجه وأسلوبه. وأبدأ بأول مسرحية كتبها سنة ١٩٠٥م ولم

تُعرض على المسرح إلا سنة ١٩١٨م وهي «الناظر كلايست» التي استوحاها من حياته في المدرسة. وتدور المسرحية حول هذا السؤال «من الفاعل»؟ والذي يسأله هو نفسه الذي ارتكب الجريمة. فقد ألقى الناظر كلايست بقنينة الحبر على صورته الكاريكاتيرية المعلقة على الحائط. ويوجه الاتهام إلى أحد الطلبة، فيستولي عليه الذعر والعار ويشنق نفسه. ويحاول مدرس الرياضة البدنية المثالي المخلص أن يعرف الحقيقة. فإذا ما اعترف له الناظر بالحقيقة أظلم العالم كله في عينيه فلم يرَ منه شيئًا أو يفهم شيئًا. هي إذن دعابة سخيفة كان يمكن أن تُطلَق للتسلية والعبث، لولا أن عقلية المؤلف الجدلية صنعت منها مأساة تشبه المآسي الإغريقية المفجعة. ولعله سمَّى الناظر على اسم الكاتب الشهير هاينريش فون كلايست (١٨١١م–١٨٧٧م) للتشابه الواضح بين ناظره وبين آدم القاضي الريفي الخرب الذمة الذي يحقق في جريمة ارتكبها (كسر جرَّة أثرية) وهو يطارد فتاة ريفية عفيفة طاهرة. ويحاول القاضي بكل وسيلة أن يُزيح الجريمة عن نفسه لولا أن أرسل إليه حظه العاثر مفتشًا قضائيًّا من العاصمة يُصرُّ على معرفة الحقيقة، ويكشفها كذلك في النهاية فيُحق الحق وينفذ العدل.[١]

وهناك مسرحيته التاريخية المشهورة «مواطنو كاليه» التي كتبها سنة ١٩١٤م واستوحاها من حادثة وقعت في حرب المائة عام التي دارت بين إنجلترا وفرنسا، ومن مجموعة التماثيل المعروفة التي أقامها الفنان الفَرنسي الكبير «رودان» في نفس المدينة تخليدًا لذكرى هؤلاء الأبطال وكُشف عنها الستار في سنة ١٨٩٥م. وتجري أحداث المسرحية أثناء حصار ملك الإنجليز لهذه المدينة الفرنسية ومطالبته بست رهائن من أهلها حتى لا تموت المدينة جوعًا. ويتقدم سبعة من المواطنين الباسلين لبذل التضحية، بينهم أخوان شقيقان. ما العمل إذن وكيف يستبعد السابع؟ ويتم الاتفاق على اللجوء إلى «القرعة»، ولكن أوستياش دي سان بيير — وهو قائد المجموعة وأكبر أفرادها سنًّا — يُلقي سبع كراتٍ زرقاء يتعذَّر الاختيار بينها؛ ولذلك يوافقون على تأجيل الفصل في الموضوع إلى صباح اليوم التالي بحيث يعفي آخر القادمين من التضحية بنفسه. ويتجمَّع الستة في

[١] أشير بهذا إلى الكوميديا المشهورة التي كتبها كلايست وهي «الجرة المهشمة» أو «الزلعة المكسورة» وقد نقلتها منذ ست سنوات إلى العامية المصرية ولا زالت راقدة في أدراج مؤسسة المسرح تنتظر من يبعثها إلى الحياة! وقد ترجمها الزميل الكريم الدكتور مصطفى ماهر إلى العربية، وتشرفت بمراجعتها وظهرت في سلسلة «المسرح العالمي» التي تُصدرها هيئة التأليف والنشر المصرية.

صباح الغد ويتأخر زعيمهم أوستاش. وتبدأ الهمهمة. وما هي إلا لحظات حتى تحمل جثته إلى خشبة المسرح. فقد شرب السم كي لا يعوق أصحابه عن أداء الواجب، وعلَّمهم بهذا درسًا في التضحية بالنفس التي هي السبيل الوحيد إلى تطهير النفس.

وأهم مسرحيات كايزر التعبيرية هي «من الصباح إلى منتصف الليل، التي تستلهم شخصية ماكبث» وخطيئته المهلكة التي أوقعه فيها طموحه المهلك. وتروي قصة صراف مسكين تضيع حياته في زمنٍ محدودٍ بين الصباح ومنتصف الليل، والموضوع كله مستمدٌّ من الأخبار العادية التي نقرؤها أو نسمع عنها كل يوم عن الصراف أو «المخزنجي» الذي اختلس مبلغًا ضخمًا من المال «ليرى الدنيا» ويستمتع أيامًا أو ساعات بالحياة التي حُرم منها. ومع أن التركيب العقلي يغلب على المسرحية ويؤكد أن صاحبها كان رجلًا يلعب بالفكر والأفكار كما قلت، إلا أن هذا الموضوع العادي قد تحوَّل بين يديه إلى مأساةٍ حقيقيةٍ تملأ قلوبنا حزنًا على الرجل المتوسط أو البرجوازي الصغير كما نقول اليوم.

والغريب حقًّا أننا لو تأمَّلنا هذه المأساة لوجدنا أنها قريبةٌ من النوع الذي تعالجه التمثيليات التهكُّمية البسيطة التي تُسمى بـ «الفارس»، وتقوم غالبًا على السذاجة والغفلة وسوء الفهم. فالصراف (والمؤلف لا يسمي شخصياته بل يجعل منها نماذج عامة) يجلس وراء قضبان شباك الصرف في البنك الذي يعمل فيه منذ سنوات وسنوات، أشبه بتمثالٍ أجوف أو آلة صدئة جمد فيها الدم وتوقَّف النبض من طول ما تحركت بين العائلة والوظيفة. وتدخل سيدة إيطالية يفوح منها عطر الأنوثة ودفء النعمة وإغراء الجمال. وتطلب سحب مبلغ من المال لشدة حاجتها إليه، فتكتشف أن حسابها خالٍ وأن المبلغ المحوَّل من البنك الذي تتعامل معه في إيطاليا لم يصل بعد. وينظر إليها الصراف فيستيقظ فيه الإنسان. وتلمس يده يدها بالصدفة فيشتعل عطشه للحياة. وبينما يلزم الصراف الصمت التام، يثرثر مدير البنك مع بعض العملاء عن اقتناعه بأن هذه السيدة محتالة من أرباب الرفييرا أو مونت كارلو، ويتصادف أن يودع مدير إحدى شركات البناء مبلغًا كبيرًا من المال، فيسرع الصراف إلى حشو جيوبه بالأوراق الضخمة ليبدأ حياة رائعة حافلة بالمغامرات. وعندما يذهب إلى الفندق الذي تقيم فيه السيدة الكبيرة يكتشف أنه في وادٍ وهي في وادٍ، وأنه قد سقط ضحية سوء الفهم ونهب المبلغ الكبير عبثًا. فالسيدة تتصل مرة أخرى بالبنك الذي يبلغها أن «الإخطار» قد وصل من البنك الإيطالي، ونعرف أنها كانت في حاجة إلى المال لأن ابنها (والصراف يروع إذ يسمع أن لها ابنًا) قد وقَّع بالصدفة على لوحة أصلية للفنان القديم «كراناخ» واتفق على شرائها. ويتأكد الصراف المسكين أنه كان كالقرد الذي غاص في الماء بحثًا عن عروس البحر!

ويرجع إلى بيته فيجد كل شيء كما كان، الأم العجوز التي تنتظره على الغداء، والزوجة التي تسأل إن كان الوقت قد حان لشيِّ اللحم، والابنتان اللتان تغزلان الصوف، والملل الخانق والقيد الخانق في الرقبة. ويحضر مدير البنك الذي اكتشف السرقة ليسوي المسألة قبل فوات الوقت. ولكن الصراف يكون قد سبقه إلى العالم الكبير، وراح يهيم على وجهه في الخلاء في الثلج والبرد والعاصفة. يحدث نفسه حديث إنسان غاص في الهاوية التي لن يُنقذه منها أحد. ويذهب إلى ميدان سباق العربات فيبذر الآلاف، وإلى نادٍ ليليٍّ فيستمتع بالطعام والخمر والنساء، وينتهي إلى أحد بيوت «جيش الخلاص المسيحي» التي يتطهر فيها الناس من ذنوبهم ويرجعون إلى نفوسهم ويتوبون إلى السماء، وتستدرجه فتاة جيش الخلاص إلى الاعتراف كما اعترف آخرون قبله، دون أن تدريَ أن المخبرين في انتظاره. ولكنه يسبقهم جميعًا، فيُنهي حياته بنفسه قبل أن تصل أيديهم إليه.

هذه المسرحية تُلقي الضوء على معنى التعبيرية وروحها. فنحن نجد فيها فكرةً واحدةً تكثف من خلال المناظر الستة المتتابعة وتسيطر على بنائها وتركيبها ولغتها وحوارها. ونجد كذلك الإيقاع المحموم، والكلمات الشحيحة المفاجئة التي تساعد على التركيز والتجريد، واللهب الثلجي — إن سمح القارئ بهذا التعبير — الذي تشع منه عاطفة ذهنية محسوبة تدلُّ على براعة التصميم، وتستر في نفس الوقت ضعف المواضع التي تفتعل الإثارة أو تستدرُّ الدموع على هذا الإنسان «الجديد»؛ الإنسان الذي يزلُّ زلَّة مضحكة مبكية، ويندفع كالكلب المسعور ليطارد الحياة التي جفَّت قطراتها بين البيت والبنك، ويصرخ صراخ «أوديب» المخدوع أو «ماكبث» المطارد في نوبة اعتراف مجنون فيها من السخف والسخرية بقدر ما فيها من البكاء والدموع، وفيها من خيبة الأمل في طبيعة الإنسان وقدره ما يوشك أن يصل إلى اليأس والعَدَمية، ولقد نجح كايزر في إحياء صورة البطل التراجيدي القديم الذي يبحث عن المطلق ويتحطَّم على صخرته ويسقط السقطة النبيلة المفجعة. إن هذا الموظف الصغير المطحون الذي لا يجهل أحد منا ملامح وجهه قد زلَّ الزلَّة الكبرى (أو الهيبريس[٢] كما كان يعرفها اليونان) التي كان أبطال الإغريق العظام يقعون فيها. وقد بقيَت فيه وفي معظم الشخصيات التي خلقها كايزر

[٢] الهيبريس هي خطيئة الخطايا وكبيرة الكبائر في نظر اليونان القدماء، ويقع فيها المغرور المتكبر الذي يتشبه بالآلهة وينسى حالته البشرية الفانية المحدودة.

أنفاس من رُوحهم النبيلة الطيبة إلى حدٍّ يثير الابتسام؛ ففي كل موقف تراجيدي نوعٌ من الكوميديا وفي كل موقف كوميدي نوعٌ من التراجيديا كما فطن لذلك أرسطوفان الماكر العظيم. ولعل هذا هو سر نجاح المسرحية عندما عُرضت لأول مرة سنة ١٩١٧م على مسرح الحجرة في ميونيخ بعد أن منع البروسيون على عهد القيصر وليم الثاني عرضها في برلين، وهو كذلك سبب نجاحها المستمر إلى اليوم.

لن يتسع هذا التقديم السريع للحديث عن مسرحية «غاز» التي كتبها كايزر في جزأين (١٩١٨م–١٩٢٠م) وصوَّر فيها جناية الآلة والصناعة ورأس المال على الإنسان، وفشل الابن والحفيد اللذين أرادا أن يقيما جنة الاشتراكية، أو مسرحية «معًا» (١٩٢٣م) التي تدور حول قصة صاحب محل للرهون يعثر في مِعطَف كان قد رهنه على خطاب فتاة هجرها حبيبها فصممت على الانتحار. ويسرع التاجر لإنقاذها، ولكنه يكتشف أنها تعرَّفت على حبيبٍ آخر وتزوَّجت منه. أما المنقذ المحب للبشر فيسقط ضحية إنسانيته.

ويتكرر هذا الموضوع في مسرحية «جحيم، طريق، أرض» التي تجد لوحتها الأولى على هذه الصفحات، وهي لوحة تصور مصير الذين يحبون الإنسان ويُضحُّون بأنفسهم في سبيله؛ فيصبحون — وهذا قدَرهم الذي لا مفرَّ منه لكي تخطوَ البشرية في كل جيل خُطوة إلى الأمام — في النهاية أول ضحاياه.

وهذه اللوحة القصيرة التي تضعنا في غرفة أشبه بغُرَف العمليات أو التشغيل في أحد المصانع الضخمة أو إحدى المحطات الكهربية الهائلة تكشف عن فن كايزر القائم على التركيز والتركيب الذهني والصنعة الهندسية التي لا تفتقر مع ذلك كله إلى صدق العاطفة وتوهُّج الكلمة. وهي تكشف كذلك عن خيبة الأمل التي تصيب التعبيريين في آخر المطاف ولا أقصد خيبة أملهم في خلق الجنة المثالية على هذه الأرض. فلم تبلغ بهم السذاجة إلى هذا الحد، بل أقصد شعورهم بالعجز عن تحريك المجتمع البشري إلى الإنسانية والأخوة أو إيجاد الحدِّ الأدنى من العدل والمحبة على الأرض. هل يرجع السبب في هذا لافتقارهم إلى «أيديولوجية» فكرية وسياسة محددة كما تقول اليوم، أو لعجزهم عن رؤية التناقضات الواقعية والاجتماعية في عصرهم، أو بُعدهم عن النظرة العملية والمادية إلى ظواهر الحرب والفقر والفساد والظلم الاجتماعي؟ قد تكون هذه الأسباب كلها صحيحة. ولكن هل من حقنا أن نُلزم الأديب بهذه المطالب العلمية والفكرية؟ وهل كان يمكن أن يصبحوا هم التعبيريين الذين نعرفهم الآن لو أنهم التزموا بنظام أو مذهب معين؟

كل هذه أسئلة مفتوحة تستحق حوارًا مفتوحًا يدور حول التعبيريين أو غيرهم. وأحب أن أتركها للقارئ لكي يفكرَ فيها بنفسه وينتهيَ إلى الرأي الذي يقنعه ويُرضي ذَوقه وعقله، بشرط أن يستقرئ هذا الرأي من التأمُّل في أعمالهم ودراسة إنتاجهم المتنوع الخصب، ويُقبل على قراءته بغير أفكار أو أحكام مسبقة.

جحيم، طريق، أرض

القسم الثالث – اللوحة الثانية

(قسم من أقسام الشرطة – الحجز – حجرة مربعة ذات جدران بيضاء؛ الأرضية من بلاط بني غامق – للخلف بابان كبيران مربعان من الحديد الأسود يمكن تحريكهما، تؤدي إليهما سلالم. في الوسط مائدة سوداء ضخمة من الحديد، تشبه محطة تحويل. وعلى اللوح ثُبِّتت لمبات حمراء للتنبيه، تتصل كل منها بـ «ضلفة» أو خانة لها غطاء، إلى اليمين واليسار أبواب صغيرة من الحديد الأسود، أريكة من الحديد الأسود يجلس عليها ثلاثة جنود متصلبين في سن الشباب، الضابط يجلس إلى المائدة الضخمة وينظر أمامه نظرات جامدة تناسب طبيعة عمله. سكون. تضيء اللمبة الحمراء فتسمع قرقعة في المحول.)

الضابط (يرفع الغطاء عن إحدى الخانات، يخرج منه دوسيهًا أو «تذكرة» ينزع منها بطاقة حمراء يقرؤها ويقول): يا عسكري.

(الجندي المكلَّف بشئون المعتقلين يقترب من المائدة.)

الضابط (يعطيه البطاقة الحمراء): الحجز.

(الجندي ينصرف متجهًا إلى اليسار.)

(الضابط يعيد التذكرة إلى مكانها، يغلق الغطاء، يضغط على رافعة فتنبعث من المحول خشخشة تستمر فترة قصيرة، تنطفئ لمبة الإشارة الحمراء. سكون. يدخل من اليمين جندي آخر ومعه أحد المعتقلين، وهو رجل ملتحٍ يمشي في خطوات هادئة.)

الجندي: المعتقل.

الضابط (للمعتقل)**:** هل شخصيتك مطابقة للبطاقة الحمراء؟

المعتقل (يتطلع للسقف، يتلفت حوله – يُحدِّق في أنحاء الحجرة – يدمدم غاضبًا)**:** لست مذنبًا!

الضابط: السؤال محدد؛ شخصيتك تطابق البطاقة؟

المعتقل: لست مذنبًا بهذه الصورة.

الضابط: السؤال للمرة الثالثة؛ هل أنت الشخص الموجود في هذه البطاقة؟

المعتقل (صارخًا)**:** ليس هناك مذهب بهذه الصورة.

هنا، بعيدًا عن كل الناس (يهز ذراعيه).

(الجندي يُسرع بوضع الحديد في يده.)

الضابط: ثبتت شخصية المعتقل.

(الجندي يقود المعتقل إلى الباب الأيمن الموجود في الخلف. يدفع الباب. لا تزال شبكة السلك الموجودة أمام الحجرة في الضوء الخافت، وقد وضع فيها المعتقلون من الرجال وأيديهم في الحديد، يخبطون على السلك هاتفين: لست مذنبًا، الجندي يفتح السلك ويدفع المعتقل بداخله. يغلق السلك والباب، يتجه إلى اليسار ويجلس في مكانه متصلبًا. سكون فرقعة في المحول – تضيء اللمبة الحمراء.)

الضابط (يرفع الغطاء — يخرج التذكرة — يقرأ البطاقة الحمراء)**:** عسكري.

(الجندي الثالث يتقدَّم نحو المحول.)

الضابط: الحجز.

(الجندي ينصرف ناحية اليسار.)

(الضابط يضع التذكرة في مكانها. يغلق الخانة بوضع الغطاء عليها. يضغط على الرافعة، تنطفئ اللمبة الحمراء.)

(سكون. يظهر الجندي آتيًا من اليمين ومعه سيدة على رأسها قبعة.)

الجندي: المعتقل.
الضابط: السؤال محدد: هل شخصيتك مطابقة للبطاقة؟
المعتقلة (تُحدِّق في جدران الحجرة تُجمجم قائلة)**:** لست مذنبة.
الضابط (للسيدة)**:** هل شخصيتك مطابقة لهذه البطاقة الحمراء؟
المعتقلة (بصوت أكثر حدَّة)**:** لست مذنبة.
الضابط: السؤال للمرة الثالثة؛ هل أنتِ الشخص الموجود على هذه البطاقة الحمراء؟
المعتقلة (تنهار وتسقط على ركبتَيها. تتشبث يداها بالمائدة)**:** ليس هناك مذنب إلى هذا الحد. هنا بعيدًا عن البشر.

(الجندي يضع الحديد في يدَيها.)

الضابط: ثبتت شخصية المعتقلة.

(الجندي يسوق المعتقلة إلى الباب الأيسر إلى الخلف. يفتح الباب. المكان مثل المكان الذي سبق وصفه تتجمع فيه نساء تَصدُر عنهن نفس الحركات والنداءات: لست مذنبة. الجندي يدفع بالمعتقلة إلى داخل السلك ثم يُغلقه وينتظر ناحية اليسار. سكون. يدخل شباتسيرر[١] من اليسار وهو لا يزال يحمل حقيبته في يده.)

شباتسيرر (أمام المائدة)**:** هناك جريمة قتل تُرتكب، ولا وقت نضيعه.
الضابط (يرفع رأسه ويتطلع إليه)**:** هل تقدم بلاغًا؟
شباتسيرر: نعم أقدم هذا البلاغ: هناك جريمة قتل.
الضابط: ومن المقتول؟

[١] المعنى الحرفي لهذا الاسم هو (المتجول أو المتنزه) ولعل التسمية أن تكون بالغة الدلالة على شخصيته وطريقة اختيار التعبيريين بوجهٍ عام لشخصياتهم المسرحية.

شباتسير: لا وقت نضيعه؛ الجاني يكسِب الوقت.

الضابط: اسم الجاني؟

شباتسير: لا أعلم. في الفندق الكبير، في الصالون الذهبي، سيدة سيدة مع صديقتها في حلة سفر — نزيلة الفندق الكبير — وسترتكب جريمة قتل.

الضابط: والسبب؟

شباتسير: النية، مع سبق الإصرار، بموافقة الصديقة، والتحذير من جانبي.

الضابط: هل كان عندك علم بالنية؟

شباتسير: لا وقت نضيعه. ستسافر السيدة مساء، وبين هذه اللحظة وحلول المساء يحدث ما يحدث.

الضابط: ماذا سيحدث؟

شباتسير: جريمة قتل.

الضابط: ألم تتم الجريمة؟

شباتسير: النية موجودة. والفعل يزحف، ولا بد أن يزحف مع كل لحظة نحو الجريمة.

الضابط: من الذي يتعرض للخطر؟

شباتسير: صديق، معرفة، واحد من الناس، لماذا؟

الضابط: من الممكن حمايته.

شباتسير: إنه لا يعيش في هذه المدينة.

الضابط: من الذي سينفذ الجريمة في المدينة الأخرى؟

شباتسير: السيدة.

الضابط: هل تحرض شخصًا ثالثًا؟

شباتسير: إنها تقتل هنا، وتقتل هناك؛ لا تضيع الوقت!

الضابط: لا توجد جريمة قتل إلا إذا قام بها أحد أو حرَّض عليها.

شباتسير: أتقول إنه غير ممكن؟ القتل غير ممكن؟ على أسطح البيوت، في المدن، في محطات السكك الحديدية، حول الكرة الأرضية، في كل بقاع العالم. وتقول غير ممكن؟

(تسمع فرقعة في المحول. تضيء لمبتان.)

الضابط (على المحول): عسكري، عسكري.

(جنديان يتقدمان ويقفان أمام المحول.)

الضابط (يعطي كلًّا منهما بطاقة حمراء)**:** الحجز، الحجز.

(الجنديان ينصرفان من اليسار.)

شباتسير (يخرج برقية من حقيبته)**:** البرقية التي أرسلها الصديق، المعرفة، الواحد، اقرأ يا حضرة الضابط.

(الضابط يقرأ البرقية.)

شباتسير: لن أستطيع الرد عليه. إنني لا أملك شيئًا. تعرفت على الصديقة، وعن طريقها على السيدة. أخبرها بما يحدث، إن لم يُتخذ إجراء، فستشتري السيدة جواهر من الصائغ وتدفع فيها أكثر من ضعف الثمن المطلوب. إنها تستطيع أن تشتريَ جواهر. تستطيع أن تفعل المطلوب، ولا تفعله.

الضابط: على أي شيء بنيت اشتباهك في توفُّر النية على القتل؟

شباتسير: أنا لا أبني شيئًا، وإنما أُجرِّب. إنني أسمع بأذني وأرى بعيني. إنني أعلم أن هناك شيئًا يمكن منع وقوعه من هذه اللحظة حتى المساء، ولكن لن يمنع وقوعه أحد.

الضابط (يعيد إليه البرقية)**:** لا يمكن القبض على السيدة.

شباتسير: لأن الجريمة لم تتم بعد؟

الضابط: لأن النية غير متوفرة.

(يدخل الجندي من اليمين ومعه معتقل شاب.)

الجندي: المعتقل.

الضابط (للمعتقل)**:** هل شخصيتك مطابقة لهذه البطاقة الحمراء؟

المعتقل (يتلفت حوله، يقول في صوت كالأنين)**:** لست مذنبًا.

الضابط: السؤال هو: هل شخصيتك مطابقة للبطاقة؟

المعتقل: لست مذنبًا، بهذه الصورة.

الضابط: السؤال لثالث مرة: هل أنت نفس الشخص الموجود في البطاقة؟

المعتقل (يضرب الأرض بقدمَيه)**:** ليس هناك مذنب بهذه الطريقة، معزولًا هكذا عن البشر.

الضابط: ثبتت شخصية المعتقل.

(الجندي يقيد المعتقل. يسوقه إلى اليمين: إشارات الرجال الواقفين وراء السلك وصياحهم. المعتقل يدخل معهم، الجندي يعود إلى مكانه الأول ناحية اليسار.)

شباتسير: يا حضرة الضابط، اتخذ الإجراء اللازم؛ الإجراء الذي ستكون له نتائجه المحققة. الجريمة لم تحدث، الجريمة ليست مجرد نية. أوقف الصفقة قبل أن تتم. ابحث عن حُجة تمنع بها السيدة من السفر. إنها تُزمع السفر، وأنت تشتبه فيها. احجزها حتى نعثُر على الأدلة، وسوف يتضح في المساء أن كل شيء كان خطأ.

(الضابط يضع التذكرة في مكانها. يغلق الخانة المخصصة لها.)

شباتسير: لن يمكنها الآن أن تذهب إلى الصائغ. ستتنبه حواسها، فيخطر لها أنه لا يجب عليها أن تشتريَ شيئًا منه، وأن الواجب يُحتِّم عليها أن تُنقذ حياة إنسان ما. ستستقر الفكرة في ضميرها وتنجح في التأثير عليها. ستثير المعرفة الحماس المتوهج في نفسها فتتدفق من يديها المعونة الكريمة بلا ضغط أو إكراه، بل عن حرية وسخاء.

(الضابط صامت لا يتكلم.)

شباتسير: يا حضرة الضابط، إنها تعلم، ولكن تنتظر من يدفعها دفعةً قويةً. إنها على علم بالخطر الذي يتعرَّض له الإنسان المجهول. ولكن هذه المعرفة لم تستقر بعدُ في ضميرها، فهي مع إحساسها الغامض بالمسئولية لا تزال في حاجة لتوجيه محدد؛ وهو الإكراه على الحصول على السعادة عن طريق مساعدة إنسان مجهول قد يكون موجودًا في أي مكان.

(الضابط لا يزال جامدًا متصلبًا.)

شباتسير (سيدي الضابط)**:** بطاقة السيدة.

(الضابط لا يتغير موقفه.)

شباتسير: يا حضرة الضابط، البطاقة الحمراء.

(الضابط نفس الموقف السابق.)

شباتسير: البطاقة.

(يدخل الجنديان من اليسار ومعهما اثنان من المعتقلين: امرأة تربط رأسها بمنديل، ورجل عاري الرأس.)

الضابط (للمعتقلين)**:** هل شخصيتكما مطابقة للبطاقة الحمراء؟
المعتقل (يرفع يديه إلى المرأة)**:** لست مذنبًا.
المعتقلة (ترفع يديها إلى الرجل)**:** لست مذنبة.
الضابط: السؤال: هل شخصيتكما مطابقة لهذه البطاقة؟
المعتقل (يمدُّ ذراعيه نحو المرأة)**:** لست مذنبًا بهذه الصورة.
المعتقلة (تمد ذراعَيها نحو الرجل)**:** لست مذنبة بهذه الصورة.
الضابط: السؤال للمرة الثالثة: هل شخصيتكما مطابقة لهاتين البطاقتين؟
المعتقل (يحاول أن يقترب من المرأة فيمنعه الجندي ويضع الحديد في يده)**:** لست مذنبًا بهذه الصورة حتى أبعد عنك.
المعتقلة (تحاول أن تقترب من الرجل فيمنعها الجندي ويضع القيد الحديدي حول يديها)**:** لست مذنبة بهذه الصورة حتى أبعد عنك.
الضابط: ثبتت شخصية المعتقلين.

(الجنديان يسوقان الرجل والمرأة إلى باب السلك المخصص للرجال والنساء. يفتحان البابين.)

المعتقل: لست مذنبًا بهذه الصورة.
الرجال (من وراء السلك)**:** ما من أحد مذنب بهذه الصورة.
المعتقلة: لست مذنبة بهذه الصورة.
النساء (من وراء السلك)**:** معزولين عن البشر.

(الجنود يدفعان المعتقلين إلى الداخل ويُغلقان الباب ويعودان إلى اليسار.)

(شباتسير يتعثَّر في طريقه إلى الخارج.)

إرنست تولر

التحول

كانت التعبيرية أشبه بطائر النورس الأبيض الجميل الذي ترك البحر والسحب والأمواج وأخذ يحوم فوق المدينة الكبيرة ويرسل صوته الحنون الضائع وسط زحامها وصراخها وضجيج مصانعها وطلقات الرَّصاص المنطلق في شوارعها. وكان لهذا الطائر الجريح جناحان، أحدهما يرفرف بالغنائية والشاعرية والعاطفة المثالية الحالمة المفعمة بحب البشر، والآخر يندفع به وسط عاصفة السياسة ومظاهرات العمال المطالبين بالاشتراكية والعدالة وصراخ الغاضبين على مذابح الشعوب. وكان «إرنست تولر» من أصحاب هذا الجناح الأخير. ترى صورته فيُخيَّل إليك أنه نبيٌّ قديمٌ جاء يبشر بالإنسان الجديد والثورة على كل القيم العتيقة التي تقيد حريته وكرامته وأشواقه. فإذا قرأت تاريخ حياته عرفت كم تعذَّب وسُجن وتشرد إلى أن فاضَ به اليأس في المهجر فتقدَّم بنفسه إلى عجلة الموت.

ولد «تولر» في ديسمبر سنة ١٨٩٣م ببلدة ساموتشين بالقرب من مدينة برومبرج (أوبيدجوش التي تقع الآن في بولندا إلى الشمال من مدينة يوزنان.) ومات منتحرًا في شهر مايو سنة ١٩٣٩م بمدينة نيويرك بالولايات المتحدة الأمريكية. كان أبوه تاجرًا ميسور الحال فأتاح له دراسة القانون في جامعة جرينوبل (بفرنسا)، وتطوَّع في الحرب العالمية الأولى وأصيب بجرح شديد، فأطلق سراحه سنة ١٩١٦م. واصل دراسته في ميونيخ وهيدلبرج، وانضم إلى حركة العمال الاشتراكيين واشترك في مظاهرات عمال مصانع

الذخيرة التي اندلعت سنة ١٩١٨م في ميونيخ وأصبح أحد الأعضاء البارزين في لجان العمال والفلاحين والجنود التي كانت نواة الجمهورية المؤقتة التي أعلنت في بافاريا سنة ١٩١٩م. ثم حكم عليه بالسجن بعد فشل الجمهورية. فقضى خمس سنوات في معتقل «نيدر شوفننفلد» الذي كتب فيه معظم أشعاره ورسائله وأهم مسرحياته وهي الإنسان والجماهير (انظر المقدمة).

انتابت «تولر» على إثر السنوات التي قضاها في السجن موجة من الشك في جدوى العمل الحزبي والسياسي وازداد يأسه من الثورة الجماهيرية والمظاهرات العمالية ووصل به التمزُّق إلى حدِّ الاقتناع بأن الثورات تسحق الفرد بدلًا من أن تُنقذه. وقد عبَّر عن هذا كله في المسرحية السابقة الذكر وفي عديد من قصائده الملتهبة بالعاطفة والمثالية وحب البشر. واضطُر إلى الهجرة من بلاده سنة ١٩٣٣م عن طريق سويسرا وإنجلترا إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث عاش ومات بائسًا وحيدًا منسيًّا.

كتب «تولر» مسرحياتٍ عديدةً غير «الإنسان والجماهير» تُعبِّر عن موهبة درامية فائقة وقدرة على البناء المسرحي وعاطفة مشبوبة بالحماس للثورة الاشتراكية التي خاب أمله بعد ذلك في تنظيماتها الحزبية. وقد عبر كذلك في مسرحه عن موجة السخط التي انتشرت في العشرينيات على تجار الحروب وآلهة المال المسئولين عن مذابح الشعوب. فمسرحيته «التحول» التي كانت أول أعماله الدرامية (كتبها سنة ١٩١٩م وعُرضت في نفس السنة في برلين) أشبه بصرخة مدوية أطلقها ضمير الشباب الثائر على كارثة الحرب الأولى وآلامها وفظائعها، أو استغاثة عدد من ضحايا هذه الحرب الذين يفتحون صدورهم وينثرون دمهم ويعقدون أيديهم مع ذلك بالصلاة من أجل المخدوعين والمهانين والمضطهدين لكيلا تتكرر معهم المأساة. وهي كذلك صيحة يطلقها «تولر» في آذان الجلادين وكلاب الجحيم وسماسرة القتل، صيحة الشعوب التي تحب السلام منذ القدم، ولكن لا تصل إليه. والمسرحية تقول كل شيء وتعرض ما تريد أن تقوله بصورة مباشرة. وهي تكتفي بخطوط قليلة ولكنها مؤثرة، وتُدوِّي ببضع كلمات، ولكنها تصيب كطلقات الرَّصاص. لم يبنِ الكاتب ولم يختلق شيئًا ولم يصمم فنًّا، بل ترك القطارات المحملة بجثث الجنود تمر أمامنا بإيقاعها الرهيب، والهياكل العظمية مثل راقصات الموت التي تهتز أيديهن بالصناجات تصلصل أشلاؤها بين الأسلاك الشائكة كما لو كانت حلقات من سلسلة القتل الأبدية التي تجرها أقدام البشر.

ولقد عبر أحد النقاد المشهورين الذين شاهدوا المسرحية في ذلك الحين عن إعجابه بها وسخطه على وجود صاحبها في السجن وكتب يقول:

«يجب أن يُعرض هؤلاء الأوغاد على حقيقتهم أمام الناس فوق كل مِنصَّة، في كل قاعة، من كل مدينة، في كل ليلة ... هؤلاء الذين يعلفون بطونهم السمينة، بينما يرقد ذلك الشجاع في السجن.»[1]

وليست هذه المسرحية وحدها هي التي تُعبِّر عن الاحتجاج على الحرب واشتياق المهزومين المُتعَبين إلى الراحة والعدل، وسخطهم على قادتهم المزيفين وانتظارهم للمُخلِّص المرجو (وقد جاءهم هذا المخلص بعد حين في صورة زعيمهم النازي المسعور، فزادهم يأسًا وخيبةً)، بل هناك مسرحيات أخرى تُصوِّر الجندي المشوَّه العائد إلى وطنه بعد الحرب بعد أن فقد رجولته، وفقد كذلك بيته وعمله (هنكمان سنة ١٩٢٣م) وأخرى تصور ثورة العمال الإنجليز على عبودية الآلات (محطمو الآلات سنة ١٩٢٢م) وهبة الألمان في وجه النازية (الراعي هال، وقد كانت آخر ما كتبه في المهجر) هذا إلى جانب أشعاره التي يضمها ديوانه «كتاب العصافير» (١٩٢٤م) وسيرة حياته ورسائله من السجن (١٩٣٥م)، وكلها وثائق تعبيرية تصور ثورة هذا الاشتراكي المثالي على الظلم وحنينه إلى نظام اجتماعي أكثر عدلًا وإنسانية.

[1] وهو الناقد سيجفريد ياكوبسون في كتاب (عام المسرح)، ١٩١٩م، برلين، مطبعة المسرح العالمي ١٩٢٠م.

التحول

رقصة الموتى

الموقف الأول – اللوحة الثانية

(قطارات نقل الجنود – ديوان مُغطًّى بشباك من السلك في إحدى العربات. مصباح زيتي يدمع شررًا. جنود نائمون ومُكوَّمون على بعضهم البعض.)

الجندي الأول:

إلى متى يصر القطار؟
آه من هذا الأزيز الأبدي
الذي ينبعث من الآلات المجلودة!

الجندي الثاني:

نحن نهيم في فضاء لا محدود،
أيامًا وأسابيع لا أدري عددها.
وددتُ لو أنام في حِضن أمي.

الجندي الثالث:

وددت لو أن البيت انهار
لما عانق الأب الأم.

الجندي الرابع:

وددتُ لو انطلقت من السماء خناجر نارية،
وصرعت الرجل الغريب
لمَّا ضاجع المرأة في الغابة.

الجندي الخامس:

كلمات جوفاء، طال علينا السجن
في هذا التابوت الملعون.
نتعفن فيه،
وتنتن رائحة اللحم البشري.

الجندي السادس:

ونتوه نضل بلا هدف.
كالأطفال المذعورين ضحايا العسف الباطل
نقتل، ونجوع، ونأتي
أعمال البطش،
ونظل كأطفال مذعورين
يفجؤهم ليل مُعتِم.

الجندي السابع:

تمنيتُ لو أستطيع الصلاة:
كل الكلمات العذبة الحنون
التي قالتها لي أمي بصوتها الوديع
تتلعثم على شفتي وتتكسر.

الجندي الأول: أبدًا نرحل.
الجندي الثاني: أبدًا يئزُّ القطار.

الجندي الثالث:

أبدًا يضاجع الناس بعضهم.
ومن الشهوة النهمة تنمو اللعنة للأبد.

الجندي الرابع:

أبدًا يلد الرحِم الأزلي نجومًا وكواكب
أبدًا يدمر الرحم الإلهي نفسه.

الجندي الخامس: أبدًا نتعفن.
الجندي السادس: أبدًا كالأطفال المذعورين من الآباء.
الجندي السابع:

يسلمنا رحم الأم
للضنك المثلج للأطراف.

الجميع: أبدًا نرحل.
الجميع: للأبد.

بين الأسلاك الشائكة

الموقف الثاني – اللوحة الرابعة

(سحب مظلمة تجلد القمر. على اليمين واليسار موانع وأسلاك شائكة علقت بها هياكل عظمية مُلطَّخة بالجير، وبينها حفر من أثر القنابل اليدوية، يتحرك أحد الهياكل من المانع الأيسر.)

الهيكل العظمي:

لكم أنا وحيد.
الكل ينامون.
مع هذا لا أشعر بالبرد
الذي شعرتُ به، عندما كُتب عليَّ

أن أفرق بين العدو والصديق.
الجير جيد الامتصاص، فسرعان ما تقلصت
مِزَق الجلد المُضرَّجة بالدم.
ها! ها! يمكنني الآن
أن أصلصل بيدي.

الهيكل العظمي الثاني (ينهض واقفًا في المانع الأيمن):

هو ذا الصعلوك يتحرك من جديد
كأن عليَّ أن أرتعد خوفًا على الدوام،
ومع هذا، فلا أشعر بالجوع.
من يقبض عليَّ؟ يد عظمية باردة.
دعني، قلت لك.
دعني.
وإلا ... نسيت نفسي.
آه، إنها يدي
التي تشنجت على اليد الأخرى.

الهيكل الأول:

واصل مهزلتك، يا صديقي العجوز.
إني أؤدي بمفاصلي المرتخية
رقصةً زنجية مجلجلة.
لم نعُدْ أصدقاء وأعداء،
نحن الآن سواء.
المزق الحمر افترستها الديدان!
كلنا الآن سواء.
سيدي، هيا لنرقص!

(الهياكل العظمية بين الموانع والأسلاك تنفض التراب عن نفسها.)

الهياكل:

كلنا الآن سواء.
سيدي، هيا لنرقص.

الهيكل الأول:

الوسام اللامع البراق أبلاه العفن.
جمدت أسماؤنا في صفحات الوفيات،
وأحيطت بالسواد.
يا رفاق، انهضوا الآن لنرقص.

الهيكل الثاني:

أنتم يا من بلا ساق هناك،
احملوها! صلصلوا!
صلصلوا للرقص هيا!

(الهياكل المقطوعة السيقان تمسك بعظام السيقان وتصلصل. الهياكل الأخرى ترقص.)

الهيكل الأول:

هو! هو! ما هذا؟
أنت هناك، لِم لا ترقص؟

الجميع: سيدي، هيَّا لنرقص.
أحد الهياكل (في جانب)**:** إني أخجل من هذا!
الهيكل الثاني: تخجلين؟

(يغطي مكان العورة بيديه.)

(الجميع يسرعون بتغطية العورة.)

الهيكل الأول:

صحراء الوحشة بدَّدت الخجل.
من ذا الذي يخجل الآن؟
إنما نحن عرايا،
ووراء العظام العارية
يتثاءب المستنقع الأجوف.

أحد الهياكل (في جانب)**:** لا، ليس بمستنقع.
الهيكل الأول: من؟
أحد الهياكل (في جانب)**:** تحيا مريم.
الجميع:

هيء هيء! هو! هو!
هيء هيء! هو! هو!

الهيكل الأول:

سيدي، لست سليمًا.
سيدي، هيا لنرقص!

الجميع: أجل نرقص، أجل نرقص.
أحد الهياكل (في جانب)**:** لست سيدًا.
الهيكل الثاني: ماذا إذن؟
أحد الهياكل (في جانب)**:** فتاة.
الهيكل الأول: سادتي، فلنغطِّ عُرْينا.
أحد الهياكل (في ركن)**:**

لم أزل في الثالثة عشرة،
لكن ...
لِم تحملقون فيَّ هكذا؟

الهيكل الثاني: آنستي، إنك الآن في حماي.

أحد الهياكل (في ركن):

هل معنى هذا ألَّا أخشى شيئًا؟
في الماضي كانوا أعداء.

الهيكل الأول: ومتى؟
الهيكل (في جانب):

في تلك الليلة،
لا أدري الآن
لِم فعلوها.
يا سيد،
هل كان قضاءً محتومًا؟
ما كاد الأول يتركني
حتى كان الثاني في فراشي.

الهيكل الثاني: وبعد؟
الهيكل (في جانب):

وبعد …
من ذلك مت.

الهيكل الأول:

من ذلك ماتت.
ما أرفعها، ما أجملها من كلمة!
ماتت من ذلك.
يا سادة، أنتم مضطربون
وأيديكم … هو، هو.
أيديكم ما زالت …

(الجميع يتركون أيديَهم تسقط إلى جانبهم.)

الهيكل الأول:

آنستي فات أوان الخجل،
ما الداعي؟ أهناك فرق؟
في ظنِّي أنكِ لا تدرين،
أما اليوم فعلى شرف لُطِّخ بالجير.
نحن اليوم سواء؛
ولهذا، إن سمحت آنستي
هيا في وسط الحلقة
شرفك ضاع
هذا لا يعني شيئًا،
ليس جديرًا أن نتحدث عنه.
أحسنت، ما أذكاك!
هيا في وسط الحلقة.

(يلتف الجميع في حلقة حول الهيكل العظمى الذي ينتحَّي الركن الجانبي، ثم ينخرطون في رقصٍ عنيف.)

رينهارد زورجه

الشاعر

مؤلف هذه المسرحية التي تجد هنا لوحة واحدة منها هو رينهارد يوهانيس زورجه. وهو من أوائل الناطقين بلسان التعبيرية في الشعر والدراما، ومسرحيته «الشحاذ» تمثل حركتها المبكرة خير تمثيل.

ولد «زورجه» في يناير سنة ١٨٩٢م في بلدة ركسدورف التي تقع بالقرب من برلين، وسقط في الحرب العالمية الأولى بالقرب من إبلانكور في منطقة «سوم» بفرنسا. كان أبوه مفتشًا في بلدة برلين، فقضى سنوات صباه وتعليمه الأول في هذه المدينة، وانتقل إلى مدينة «يينا» في سنة ١٩٠٩م ليدرس بجامعتها، ثم تفرغ بعد ذلك للكتابة الحرة. قام برحلتين إلى إيطاليا (أرض الجنوب المشمس الدافئ التي طالما حنَّ إليها الفنانون والأدباء الألمان منذ عهد «دورر» و«فنكلمان» و«جوته») وتحوَّل في سنة ١٩١٣م إلى الكاثوليكية. واشترك سنة ١٩١٤م في الحرب العالمية وسقط ضحيتها سنة ١٩١٦م.

يعد «زورجه» الذي اغتالته الحرب وهو في عنفوان شبابه أول من أعلن الهجوم على مادية العصر ونزعته الطبيعية في الأدب والحياة، وافتتح دربًا جديدًا للدراما الشاعرية المتدفقة بالحماس والعاطفة والرؤى الحالمة القائمة في أغلبها على المونولوج الداخلي واللغة الغنائية والخطابية، الداعية إلى عناق الأبدية وتجديد الإنسان ورجوعه إلى الكل الذي خرج منه وخرج عليه.

والشحاذ هو الاسم الذي اختار أن يطلقه على الشاعر الضائع في زحام المدينة، المغلوب على أمره بين ملوك المال وعبيده، المختنق بين ثرثرة أدعياء الفن وتجاره. الباحث

عن الأخوة الإنسانية والحوار الإنساني وسط ذئاب التجارة والصناعة وطواويس الثقافة والعلم.

وهكذا تصبح «الشاعر» مجموعة من الرؤى والصرخات المتفجرة بالسخط والشوق والإخلاص، وتعبيرًا عن رسالة هذا الشاعر التي تملأ صدره وتأخذ عليه كل حياته، وهي حُلم الإنسان المثالي الطاهر البريء.

وقد اتجه «زورجه» بعد تحوله إلى الكاثوليكية نحو المسرحية الصوفية والروحانية على غرار مسرحيات الأسوار المعروفة في العصور الوسطى المسيحية، كما كتب بعض الملاحم الشعرية القصيرة المفعمة بالتقوى والورع.

الشاعر

الشاعر: آه، ليل وتجربة، تجربة الليل، كيف أعانيها؟ كيف ترى أحياها؟ (بإشارات محمومة) إلى أين أذهب؟ لأية أرض؟ أي بحار؟ أجواء؟ ويلي من هذا الصخر. عاجز أنا أمام الصخور. وبعد؟ ماذا يأتي بعد؟ قدر على قدر فوق كتفي، نسور على كتفي، مخالب في كتفي، كيف سأهرب؟ أي بحار، أي هواء. (يتوقف مُجهَدًا ويلتقط أنفاسه) وحدي وبعيدًا عن كل الناس، لا أصحاب، لا قدرة، منكسرًا عاجزًا، بلا جواب، ولا لمسة يد. ماذا سيكون مصيري؟ كل الدروب سلكوها، كل تحدٍّ واجهوه ... وما زالت العجلة تدور. (يقف الآن بجوار النافذة التي على اليمين ويفتحها) بعد قليل يشرق الصباح. استيقظوا، هيا إلى الشوارع، أريد أن أقف في الزوايا وأنظر إليكم. أريد أن أرتجف فزعًا وأحاول أن أفهمكم. ها، ها، إني جبار، وحيد، بلا أرض، بلا شاطئ، ها، إني أملك أن أقهر، أجل، إني أشعر بالقوة، القوة الأخيرة، القوة الأزلية، العواصف حولي، كل العواصف، كل الظلام، العالم أجمع. (تهب العاصفة من خلال النافذة، ينطفئ النور) هيا أيتها الكلمات، مرحى بك، انهضي بقوة، احتشدي وازدحمي، اضربي الصخور، قيِّدي البحور، وجرجري وراءك البحار، أغري كل النيران أن تدخل في دائرتي، في دائرتي. أقهر كل الأشياء. أرغم هذا الكون. (تهب العاصفة مرة أخرى عبر النافذة)، فليقبل الناس من كل لون وجنس، فلتقبل البغايا.

(يظلم المسرح تمامًا، ولكن ترى في الخلف إلى اليسار ست حِسان ذوات دلال على ضوءٍ شاحب، يغفين مستغرقات في نعاس اللذة والشهوة، والشفاه لا تزال مفتوحة على التنهيدة الأخيرة، وملامح الوجوه مُتعَبة من عذوبة القُبل الأخيرة، والأذرع مرتخية بعد العناق الأخير.)

مرحى بالحسناوات، في نعاس البغايا (يميل على الحسناء الأولى ويهمس في أذنها) استيقظي، استيقظي بنفسك، هل ارتكبت الخطيئة؟ أأنتِ إنسانة؟ (يهمس للثانية) مذنبة أنت؟ هل أنت وضيعة؟ (يهمس للثالثة) هل أنت منبوذة؟ (للرابعة) هل أنت ملعونة؟ استيقظن بأنفسكن، لا تخَفْن اليقظة، استيقظن لحياة الخلود. هل أنتن بشر؟ هل أنتن من أبناء الأرض؟ أم أنتن صدفة؟ ما الإنسان؟ ما الصدفة؟ خالدات أنتن، أنتن لذَّةٌ خالدة. (تصحو البغايا من النوم ويقمن من الفراش في بطء) اخرجن من القبور، من قبوركن الأرضية، اصعدن للسماء. (تكون البغايا قد نهضن جميعًا وكأنهن في حُلم. يتوارى الحائط الخلفي في بقية المشهد وتبدو للعين سماء الليل. في الخلف إلى اليمين وعلى ارتفاع قليل ترى شعلة نار محمرة، وإلى اليسار (في الخلفية أيضًا) ترى نجومًا أكبر وأشد سطوعًا من النجوم العادية، وبينها قمران كبيران مُتوهِّجان يدوران حول بعضهما. عاصفة.)

الشاعر (يتقدَّم الحسانَ متجهًا إلى اليمين ثم يرتقي درجات غير منظورة تؤدي إلى الشعلة. الحسان يتبعنه في خطوات راقصة على إيقاع كلماته):

أيتها الأجسام،
هيا إلى السما،
فنغمة الكلام
تُطهِّر الخُطى،
فلتنقضي الخطايا
عن شعرك الأثيل
وأنفس الهدايا
عن صدرك الجميل،
ولترقصي عرايا
للهب القديم
ولتخطر البغايا
على ثرى النجوم.
تحلقوا ودوروا
حول اللظى الضرير،
وأطلقوا البخور
لشهوة الصدور،

ابتهلي وصلي
لأختنا الشقراء
كي تشغل الحنين
وتطلق الأهواء.

(تغوص الحسان ويختفين.)

الشاعر (ناظرًا إلى الأعماق):

القلوب تئز والنهم يفور،
والصرخات المجنونة تغلي في لهب العناق.
يا لمسة الوحي والقدرة الشاملة.
صار رمادًا ما جمعته الصدفة،
وها هي ذي أعضاء جديدة يَصهَرها اللهيب
وإرادة الخلق التي تنشلكم من الأعماق.
(أشباح وظلال ضخمة تصعد من الأعماق في شكل دائرة.)
أنتم رسل اللذة الرائعة التي تعبر العوالم،
أنتم الخالدون القريبون من روح الله.
أنتم تزينون جبين الله بالتاج الرائع المخيف.

(قصف الرعد – ظلام – تهدأ العاصفة، ثم يُضاء المسرح قليلًا وتظهر غرفة السطوح من جديد. يقف الشاعر في الوسَط وجذعه مائل للوراء وعيناه مغمضتان، وذراعاه مضمومتان بشدة حول بطنه. تباشير الفجر.)

الشاعر (يصحو شيئًا فشيئًا من نُعاسه):

أيتها الحياة العظيمة، يا نبع الطهر والصفاء!
(يتجه سارح الفكر في خطوات بطيئة إلى النافذة التي على اليسار.)
(وهو يُطل من النافذة.)
الشفق يعلن عن النهار. أنتم، إن خيالي المتوهج قد حلَّق فوق سطوح بيوتكم، انثنى حول الأبراج، غاص بظله العملاق في البخار المنبعث منكم، رفعه بقوة وصعد به إلى العرش.

أنتم لم ترَوه، ولا ترونني.
أنا لا أجد جوابًا، لا أجد جوابًا، كلماتي ينبغي أن تفور.
وتطلق اللهب في الفضاء، ثم تسقط فوقكم، ترقص ألسنتها المشتعلة
على رءوسكم، حتى تنتبهوا لوجودي.
أنتم، أنتم، افسحوا لي الطريق،
انظروا كيف أندفع بينكم، والشعلة الحمراء تهتز في يدي.
افتحوا لي أبواب المصحات العقلية
حتى أحول شباك الضحك الأجوف التي تشبه شباك العنكبوت
إلى فروع وغصون متألقة بالنضارة والحياة
انهضي أيتها الجثث المنبوذة وقفي أمامي
سأنتشلك من الفساد العفن لتتلألئي كالنجوم
وتتهشمي على الأرض من روعة الضياء والبهاء،
لينتثر دم شعلتي المقدس
فوق القاعات الموحشة تحت قبة السماء السوداء،
وعلى سحب الدخان الكثيفة التي تتصاعد
من أجسام الآلات المعولة الباكية.
افتحوا الأبواب! افتحوا الأبواب!
اجمعوا حولي صفوف النهمين الشهوانيين،
انظموا حبات الرذائل والشهوات السود،
سأزين لكم الأصنام حتى تصلصل اللذات بالنظم الجميل.
افتحوا، افتحوا، فإني أشتهي أن أقيم الأوثان
وأشيد نصب الآلهة للجنس الأزلي الخالد.

(ينهار ويسقط ... ويسود الصمت.)

(النهاية)

المصادر

(1) Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Herausgegeben und eingeleitet von Karl Otten. Darmstadk, H. Luchterhand Verlag, 1959, 1012S.

(١) صرخة واعتراف، المسرح التعبيري، وهي مجموعة مختارة من المسرحيات التعبيرية، نشرَها وقدَّم لها كارل أوتن، دار نشر هرمان لوخترهاند، دار شتات وبرلين ١٩٥٩م، ١٠١٢ص.

(2) Theater des Expressionismus H.erausgegben von J. Schöndrof. München, Longen Muller 1962, 440S.

(٢) مسرح التعبيرية، ويضم ست مسرحيات لفيدكنده والزه – لاسكر شيلر وجورج كايزر وإرنست بارلاخ ورينهارد جيرنج وهانز هيني يان، وقد نشرها يواخيم شوندورف وقدَّم لها باول بورتنر، ونشرتها مطبعة لانجن مولر بمدينة ميونيخ، ١٩٦٢م، ٤٤٠ص.

(3) Menscheitsdãmmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus, Hamburg, 1964, Rowohlts Klassiker, 834S.

(٣) فجر الإنسانية، وثيقة الحركة التعبيرية، وهي أكبر مجموعة شعرية نشرها كارل بنتوس لأول مرة سنة ١٩٢٠م، وأعيد نشرها عدَّة مرات لدى الناشر إرنست روفولت، هامبورج، ٣٨٤ص.

(4) Otto Mann; Geschichte des Deutschen Dramas, Alfred Krönet Verlag, Stuttgart, 1960, S. 556–589.

(٤) أوتومان، تاريخ الدراما الألمانية، شتوتجارت، دار نشر كرونر (في سلسلة كرونر المعروفة للجيب)، الفصل الخاص بالتعبيرية ص٥٥٦–٥٨٩.

(5) Fritz Martini; Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart, A. Kroner Verlag, 9. Aufalge 1958, S. 509–530.

(٥) فرتز مارتيني، تاريخ الأدب الألماني، شتوتجارت، دار نشر كرونر، الطبعة التاسعة، ١٩٥٨م، من ص٥٠٩–٥٣٠.

(6) H. F. Garten; Modern German Drama, London, Methuen and Co. Ltd. (University Paperbacks) 2nd Edition, 1964, p. 102–170.

(٦) هـ. ف. جارتن، الدراما الألمانية الحديثة، لندن، ميثوين وشركاه، الطبعة الجامعية المصقولة، ١٩٦٤م، من صفحة ١٠٢ إلى صفحة ١٧٠.

(7) Gero Von Wilpert; Deutsches Dichterlexikon. Stuttgart, A. Kröner Verlag, 1963.

(٧) جيرو فون فلبرت، معجم الأدباء الألمان، كرونر، ١٩٦٣م.

(8) Das Deutsche Drama, Vom Realismus bis zux Gegenwart, Hrsg. Von Benno-Von Wiese, Dusseldorf 1964. 3rd, II.

(٨) الدراما الألمانية، من الواقعية إلى العصر الحاضر، مجموعة من الدراسات أشرف عليها العلامة بنو فون فيزه، دوسلدورف ١٩٤٦م، المجلد الثاني.

(٩) عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، المكتبة الثقافية، العدد ٢٦٠، مارس ١٩٧١م، ١١٧ صفحة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.


هنداوي